



هذا العدد ...

تستأنف مجلة « **الفنون الشعبية** » الصدور لتقوم برسالتها في جمع التراث الشعبي ، والتعريف به ، ودراسته ، مستغلة الكلمة والصورة والعلامة الموسيقية . ولقد كان صدور هذه المجلة استجابة طبيعية وضرورية لاحساس الشعب العربى بذاته ولادراكه مكانه من الحياة ومن التاريخ .

واذا كان من واجب أسرة تحرير المجلة أن تقوم عملها فانها تسجل الترحيب الكبير الذى لقيته من المثقفين فى الوطن العربى الكبير وفى العالم ، كما أنها تفيد دائما من آراء القراء ، ونقداتهم ومقترحاتهم وتعد بتنفيذ الممكن منها فى أعدادها المقبلة .

ولقد حرصت المجلة منذ اللحظة الأولى على أن توازن فيما تنشره ، بين الدراسة الجادة للمأثورات الشعبية العربية والانسانية ، وبين العمل الميدانى الذى ينهض بتبعات المواجهة الواقعية الحية لبيئة شعبية أو فز شعبية ، فعرضت فى الأعداد السابقة ، التراث الشعبى لاقليم النوبة قبل التهجير ، ولواحة سيوه ، وللواحد الجديد .

ولقد كان اقتراح القراء أن تعنى مجلة الفنون الشعبية بعرض التراث الشعبى ، كما جمعة المعنيون بالحياة الشعبية وضروب التعبير الشعبى . ولذلك أعدت المجلة عدتها لكى تقدم تسجيلا واقعيا صادقا للنماذج والمضامين والصور الشعبية فى متاحف علم الانسان القديم التى يقبع أكثرها فى مقر الجمعية الجغرافية ، وفى المعرض الفنى فى وكالة الغورى والمتحف الزراعى ، والمتاحف الأخرى المشابهة فى العالم العربى .

والمجلة بسبيل تقديم نص أدبى شعبى ، أو مجموعة من النصوص الأدبية الشعبية تجمعها وحدة الزمان أو المكان أو الوظيفة . وهى اذ تفعل ذلك ، فانها تعين على تصحيح مفهوم التراث من ناحية ، وتقدم نماذج من روائع التعبير الشعبى من ناحية أخرى . وتقديم هذه النصوص يحتاج فى التحقيق والنشر الى منهج لا يقل فى احكامه ودقته ، عما ألف المثقفون فى مجال التراث الرسمى المدون .

وها هى المجلة بين يديك أيها القارئ وان أسرة التحرير لتحتاج منك الى نقدها قبل أى شئ آخر وبخاصة فى ميدان جديد على الدراسة والعرض ، وهو الى هذا كله يرتبط بتراثك العريق الذى لا بد من التعرف عليه والتفاعل معه والافادة منه فى كل مجال من مجالات الحياة .

الفنون الشعبية

بين



الأخلاق

يستطيع الباحث أن يقرر اليوم ، أن الفنون الشعبية قد أصبحت في مكان الصدارة بين أشكال التعبير ، وبخاصة بعد أن اتضحت أصالتها ، وقدرتها على الوفاء بحاجات المجتمع الشعورية ، والمعنوية ، ذلك لأنها تحقق الحياة ، وتعين على حركة التاريخ ، وتكبر من شأن القيم الانسانية العليا ، وتبرز الخصائص القومية ، والملامح الوطنية ، والمثل الاجتماعية . واليوم تلتقي الحوافز القومية والاشتراكية مع الحافز العلمي على العناية بالفنون الشعبية ، وحيثما اتجه المرء ، فانه يطالع اهتماما متزايدا بالتراث الشعبي وما يستوعبه من آداب وفنون . ولقد أفسحت الجامعات والمعاهد الفنية الطريق للماثورات الشعبية لتأخذ مكانها اللائق بها بين مواد الدراسة ، وكانت بذلك سبابة الى وصل العلم بالمجتمع ، وتحولت من العكوف على النصوص المدونة والنماذج المعروفة الى العمل الميداني لتلتحم بالجمهور ، ولترصد الابداع الشعبي متفاعلا مع الناس في العمل والسمر ، ولتسجل اشكال هذا الابداع ومضامينه ووظائفه ووسائله ، من كلمة وحركة واشارة وايقاع وتشكيل للمادة . وتبددت الاوهام القديمة التي اعتقدت أن العقلية الشعبية العربية لم تعرف أنماط بذاتها من الفنون ، ولقد أصبح من الواضح ان هذا الوهم لاسند له من الحقيقة والواقع .

وما أكثر الجهود التي تبذل في مجال العناية بالفنون الشعبية ، علما وجمعا واستلهاما ، فالمجلس الاعلى للفنون والاداب والعلموم الاجتماعية ، قد تجاوز مرحلة الدعوة والتوجيه الى مرحلة فيها قدر من التكامل بعد أن أحس بوجوب الاعتصام بالطابع القومي في الابداع والانشاء والبعث والدراسة ، ولذلك تقاربت اللجان الفنية المختصة بالتعبير والتشكيل ، وانتهت الى تأكيد أهمية التراث الشعبي الذي يصوغ ملامحنا القومية ، وتقاليدينا الفنية .

وكان من الضروري في الوقت نفسه أن تقوم جهود مركز الفنون الشعبية تقويما موضوعيا يعيد النظر في تسجيلاته ونماذجها ، وقدرته على المساحة العلمية لوطننا ، وبخاصة في هذه المرحلة المجيدة من مراحل تقدم شعبنا . وأخذت الأجهزة القوامة على الحياة العلمية والفنية في المحافظات تعنى هي الاخرى بالفنون الشعبية تنشئ من أجلها المعاهد ، وتؤلف الفرق التي تبعث فنون الحركة والإيقاع التي عاش عليها الشعب دهرًا طويلا .

بقلم: الدكتور عبد الحميد يونس

هذه المرحلة التي استكمل فيها الشعب احساسه بذاته ، وقدراته ومكانه من التاريخ ومن العالم . ومجتمعنا الاشتراكي قد أصبح يؤثر النظرة العلمية الى ذاته ، ووحدة ، وعلاقاته ، واعماله . وادت هذه النظرة العلمية بطبيعة الحال الى تأصيل التخطيط العلمى الموضوعى فى كل مرفق من مرافق المجتمع . وليس من شك فى أن تلك الجهود المفرقة فى مجال الفنون الشعبية لابد أن تتضافر ، وان تجتمع ، وان تعتصم بالتخطيط القائم على التكامل والعمل الجماعى المنظم . فالجمع والتوثيق والتصنيف للمأثورات الشعبية يجب الا يكون بمعزل عن الدراسة العلمية المنهجية لهذه المآثورات . وتعريف الشباب والجماهير بالتراث الشعبى يلتقى مع البحث والدراسة ، بل ان استلهاهم الفن الشعبى فى الاعمال الفنية لابد أن يركز على التقاليد الاصيلة التي يكشف عنها التمييز والجمع والتصنيف والتدريب على التدقيق . وهذه الحقيقة ليست مجرد دعوة ، ولكنها حاجة ملحة أحست بها الحياة ، ونبض بها وجدان الشعب ، وعبرت عنها تلك الجهود المفرقة .

وإذا اعتصمنا بالتخطيط العلمى فاننا

والنجم الأدب الشعبى بالأدب المثقف ، وتداعى الحاجز الصفيق الذى كان يفصل بينهما - أو كاد - والتقى وجدان الفرد بوجدان الشعب فى مجال الفنون التشكيلية ، والتقت جهود الدارسين للمآثورات الشعبية فى الوطن العربى الكبير ، وبرزت الحاجة الى انشاء متحف مكشوف على الصعيد القومى ، ولن يمضى طويل وقت حتى نرى المهرجان الشعبى القومى ، وحتى نتذوق فنا قوميا للحركة والايقاع على صعيد الوطن العربى الكبير . وانتبهت الأوساط العلمية والفنية فى العالم الى حركة البعث والتقييم ، والتطوير والاستلهاهم فى مجال المآثورات الشعبية العربية وأدركت قيمتها فى عالم الابداع ، ومكانتها الممتازة بين فنون الشعوب على اختلافها .

الارتجال والتخطيط

وعلى الرغم من التكامل ، أو ما يشبه التكامل ، فى هذه الجهود المبذولة فى مجال الفنون الشعبية ، فانها لاتزال مفرقة لايجمعها رابط غير الاستجابة الشرطية لحاجة الحياة فى

وعندما استجابت الحياة لحاجات الاجيال الى التعبير والابداع فى مختلف الفنون أنشأت وزارة الثقافة معاهد الموسيقى ، والمسرح ، والباليه ، والسينما ، ولم تغفل معهد الفنون الشعبية الذى لا يزال حجر أساسه ناطقا بهذه الحاجة المتجددة المتزايدة .

واذا كنا نلج على ضرورة وصل العلم والفن بالمجتمع ، فان انشاء معهد الفنون الشعبية هو الوسيلة الطبيعية لهذا الالتحام بين الجماهير العريضة فى البادية والريف والمدينة ، وبين المثقفين من أدباء وفنانين يطالبون بأن يكون الادب والفن فى سبيل الحياة ، ومن أجل الحياة فى مجتمع يريد أن يحقق وجوده على أساس الكفاية والعدل .

وعلى ذلك فان النظرة العلمية فى واقعنا الاشتراكي ، وحاجة المجتمع تفرضان علينا العمل على الاسراع فى انشاء هذا المعهد استكمالاً للجهود التى بذلت فى مجال الفنون الشعبية . ولن تبلغ هذه الجهود غايتها المنشودة الا اذا تخلصت من الفقرة والارتجال ، والعمل العشوائي ، وسيكون هذا المعهد اندعامة العلمية التى تميز المادة الشعبية من غيرها ، والتى تحميها من التزييف ، والتى تقف امام الحرب النفسية المفروضة علينا من الرجعية والاستعمار ، والتى تصحح المصطلحات والمفاهيم ، وتضبط المناهج ، وتقيم الدراسة على الاساس الموضوعي . وسيكون هذا المعهد فى الوقت نفسه البؤرة التى تلتقى فيها جهود العاملين فى هذا المجال الحيوى العظيم على الصعيدين القومى والعالمى ، كما أنه سيعين على تكوين رأى عام أدبى وفنى يدرك قيمة الادب والفن ، ويكسر من شأن وظائفهما الحيوية والجمالية ، ويقدم الخبرات المتخصصة الى جميع الربوع فى الوطن العربى الكبير .

وليسست الدعوة الى انشاء هذا المعهد جديدة ، فعندما وضع حجر الاساس له فى مدينة الفنون كان المتصور ان يقوم هذا المعهد بتدريب العاملين فى جمع المادة الشعبية وتصنيفها فحسب . ولكن الحياة التى عبرت عن حاجتها تستهدف غرضاً أكبر وأعمق ، هو

تحصل التدخل من ناحية ، وابرار اتجاهات ادبيه وفنيه تستمد اصالتها من اصالة الشعب نفسه من ناحية اخرى . لما تستوعب قدراته على الابداع ، وتفرض وجودها فى المجال العالمى بما تحفقه من الملامح الانسانية الى جانب الطابع القومى .

والفنون الشعبية أحوج الى التخطيط من غيرها . انها أحوج الى التخطيط فى كل مجال من مجالاتها يجب أن تسير دراستها ونعويدها جنباً الى جنب مع اجمع والتوثيق والتصنيف ، ويحسب أن أسجل هنا عجبى من تساؤل بعض العاملين فى هذا المجال : كيف يتأتى لنا أن ندرس المانورات الشعبية قبل أن سستكمل جمع المادة الشعبية كلها ؟؟؟ ونقد غاب عن أمثال هذا المتخصص ان المادة الشعبية تسم بالرونة فى التطور ، وانها تواجه فى الوقت نفسه انهيار الحواجز بين البيئات والمجتمعات بفضل أجهزة الاعلام الكبيرة . ولا يستطيع أحد أن يزعم فى لحظة من اللحظات ان المانورات الشعبية قد جمعت بأسرها ، فى أى مكان فى العالم ، والشعوب التى سبقتنا فى مجال العناية بالمانورات الشعبية بأحقاب ، تعترف بهذه الحقيقة ، ولا تزال تجاهد فى سبيل الجمع والتصنيف ، ولم يرتفع بينها صوت يطالب بالكف عن الدراسة ، حتى يفرغ الجامعون من التمييز والتسجيل !! ولا بد اذن من التقاء الجهود والاعتصام بالتخطيط ، والعمل على أساس منهج تكاملي صحيح والسؤال الجوهرى هو . . من أين نبدأ ؟؟ وكيف نبدأ ليكون عملنا موضوعياً ومتكاملاً فى وقت واحد ؟؟

معهد الفنون الشعبية . . .

ولن نتحقق النظرة العلمية التى تهىء للتخطيط فى مجال الفنون الشعبية الا بالمبادرة الى خلق بيئة صحيحة تؤصل مناهج التمييز والتوثيق والدراسة ، وتقدم للقرائح المعبرة الصور ، والرموز والاشكال ، وهذه البيئة التى نقصدها يمكن ان يجسمها معهد متخصص للفنون الشعبية فى دراسة المانورات الشعبية وتقويمها .

فإن التسوييف في نظرنا ، خطأ لن تغفره الحياة
لجئنا .

ومنذ أعوام بذلت محاولة لتحويل مركز
الفنون الشعبية الى معهد تدريبي ، بيد أن
الحياة اليوم تطالب بمعهد يكافئ قيمة
الفنون الشعبية وأهميتها ، ويكون التسجيل
والتوثيق بمثابة العمل لهذا المعهد ، تضبطه
المناهج الصحيحة لعلم الماثورات الشعبية .
وسيرفع ذلك من شأن التمييز والجمع ،
وسيجعل المادة الشعبية هي الوثيقة العلمية
التي لا تفيد الدارسين فحسب ، ولكنها تثرى
الحياة الفنية أيضا . وسيكون من المستطاع
تعريف الاوساط العلمية والفنية في العالم
بترائنا الشعبى الذى يستوعب تاريخا ثقافيا
وحضاريا عريقا ، وستتبدد الأخطاء ، والأوهام
التي روجها الاستعمار باسم العلم والفن عن
شعبنا .

ولست أشك في ان هذا المعهد سيصبح
حقيقة واقعة مادمنما نؤثر النظرة العلمية ،
ونعتصم بالتخطيط ، ونسأى بجانبنا عن
الارتجال ونكبر من شأن الجماهير التي حققت
وجودها بالابداع الأصيل ، المتوسل بجميع
وسائل التعبير الفنى .



الدراسة العلمية والعملية للشعب وتراثه
الغنى مع البصر بمناهج الجمع والتوثيق .

وما نظن انسانا يستطيع أن يتمثل
معهد الفنون الشعبية أهون شأنا من معاهد
التعبير الأخرى . يضاف الى ذلك أن المعهد
الذى تلح الحياة على انشائه ، سيقوى من
عضد المعاهد الأخرى ، ويجعلها أقدر على الوفاء
بأغراضها ، ذلك لأنه سيضع مناهجه وخبراته
في خدمة وسائل التعبير الأخرى .

وإذا كانت الوظيفة تخلق العضو فمن
اليسير أن نتصور هذا المعهد من تصورنا
للوظيفة الحيوية التي يقوم بها لأجيال المتعلمين
والمثقفين جميعا .

على معهد الفنون الشعبية المقترح اذن أن
يقوم بعمل مزدوج :

الأول : امداد الحياة بأجيال تستطيع أن
تحصل الدراسة النظرية المستعينة بعلوم
النفس والاجتماع والانسان واللغة وما إليها.
الى جانب علم الماثورات الشعبية المميز لمادتها .
المحدد لمجالها الضابط لمناهجها ، المستوعب
لأنواعها المتعددة ، مع التدريب العملي على
التمييز والجمع والتصوير والتسجيل
وال تصنيف ، الى جانب الامام بالفنون على
اختلاف وسائلها .

الثاني : تدريب العاملين بالفعل في مجال
الفنون الشعبية ليكون جهدهم صحيحا وثمرات
غير مبدد ولا منحرف وعن اليسير أن ينهض
المعهد بهذه المسؤولية .

ولقد صبح بعد التجربة الطويلة أن وسائل
التحقيق قريبة المثال وأنها ليست في حاجة الى
الشكل القائم على المظهر المبالغ فيه . علينا أن
نبدا مستجيبين لحاجة الحياة ، ولا بد أن ينشأ
المعهد وليدا ، وأن ينمو على الايام ...

علينا أن نبادر ، وأن نفيد من الطاقة الموجودة



التراث الشعبي

وعصر التكنولوجيا

بقلم : الدكتورة نبيلة ابراهيم

الماضي ، عندئذ نستطيع أن نقول : هنا تعيش الحياة الشعبية . « هذا هو تحديد « ولیم جرم » للحياة الشعبية . انها الحياة البعيدة عن صوت الآلة وسحر المال ، وحيث لا يتحكم القانون الوضعي وانما تسيطر التقاليد والعادات بوصفها اسمى قانون وأجمله ، وحيث يحس الشعب بالطبيعة التي تحيط به وكأنها جزء منه . وقد حق « لولیم جرم » أن يعرف حياة الشعب هذا التعريف حينما كانت القرى وبعض الاماكن الجبلية ما تزال بعيدة عن تأثير عصر الصناعة الصاخب . أما الآن فلا يحق لنا أن ندعي أن هناك مكانا ما بمعزل تماما عن التغيرات السريعة التي تعترى حياتنا

في مطلع القرن التاسع عشر ، حينما بدا عصر الصناعات التكنولوجية يغزو المانيا ، شاء أن يحدد « ولیم جرم » مفهوم الجماعة الشعبية التي يعيش معها التراث الشعبي فقال : « أن الحياة الشعبية لا يمكن أن أن تعيش حيث يطفئ حب المال والسعي الحثيث وراءه على الافكار الانسانية الفطرية ، وحيث يدوى صوت الآلة دويا لا يسمع بجانبه صوت تعبير الشعب عن احساسه ومشاعره . اما حيث يسود الحياة نظام يبعث على الطمأنينة والأمن ، وحيث تسودها تقاليد محددة ، وحيث تمتزج احساس الانسان بنفسه وبالطبيعة التي تحيط به امتزاجا كليا ، وحيث لا ينسلخ الحاضر عن

في شتى جوابها . و معر لنا اذن من ان
تطور دراساتنا الشعبية في ضوء ذلك .
فالبحت والتنقيب عن التراث الشعبي القديم
الذي ما زالت تعيش بغيابه بين جماعه من
الجماعات . لم يعد يلبى حاجه الدراسه
المتطورة . وليس اندليل على تطور الدراسه
ان تقدم مفهومات وتصنيفات جديدة للتراث
الشعبي ، وانما يتحتم علينا ان نبحت عن
مواطن جديده وتجمعت شعبية جديده يعيش
معها التراث الشعبي متطورا ومركزا على
القديم في ان واحد .

**ونعود الى راي جرم فنحاول ان نتعمق
السبب الذي دعاه الى ان يعزل عالم الشعب
تماما عن عالم الآلة والصناعات الفنية .**
لا شك ان الفرق واضح بين العالمين ، كما
لا يخفى عن اذهان دارسي التراث الشعبي .
ولكن هل يتمثل الفرق كل الفرق في ان عالم
الشعب يسوده نظام يبعث على الطمأنينة
والامن ، في حين ان عالم الآلة تطفئ فيه
صوت الآلة والسعى الحثيث وراء المال على
كل الافكار الانسانيه الاخرى ؟ ولماذا لا تكون
هناك حياة شعبية مع وجود الآلة ومع تفتح
الابواب للكسب ؟

لنحاول ان نتبين اوجه الفروق المختلفة
بين العالمين ، لنرى الى اى حد يمكن ان
نعددهما عالمين منفصلين تماما ، وما اذا كان
من الممكن ان يحدث الامتزاج بينهما الامر
الذي ينشأ عنه في النهاية روح شعبي متطور
بل جديد .

ربما يتمثل الفرق الاول بين عالم الشعب
- ويمكننا تعريفه بأنه شتى أشكال التعبير
عن حياة الشعب التي تتحدد بأصله والمكان
الذي يعيش فيه ومصيره - وعالم
التكنولوجيا ، في ان الاول لا تاريخي والثاني
تاريخي . فعالم الشعب يتصف بطابع الدوام
واللازمانيه ، لانها تتميز بخصائص محددة
ويسودها نظام معين على مر العصور وليس
من اليسير ان نتبين الزمن الذي اكتسب فيه
شعب من الشعوب هذه الخصائص وذلك
النظام . أما عالم التكنولوجيا فهو تاريخي

يتحدد بتاريخ معين . كما انه من اليسير ان
يلقى عالم التكنولوجيا القديم ويحل محله
الجديد .

وقد يبدو ان هذا الفرق مقنع للغاية .
ولكننا اذا فهمنا عالم الشعب فهما متطورا
اى بوصفه الحياة الواقعية المادية والروحية
التي يعيشها الشعب البسيط ، فاننا نلاحظ
ان هذه الحياة يفرض عليها التطور مع تطور
الازمنة ، اى انها تاريخية الى حد ما .
ونقول الى حد ما ، لاننا اذا قارنا نسبة دوام
الحصيلة الشعبية بحصيلة عصر الصناعة،
فاننا نجد ان حصيلة الحياة الشعبية اكثر-
دواما واعمق اثرا . على ان هذا يعنى ان
الصلة قوية بين العالمين ، اذ لا يمكن ان
يعيش أحدهما بمعزل عن الآخر تماما .

**أما الفرق الثاني فيتمثل في ان عالم
التكنولوجيا بنية وتنظيم ، في حين ان عالم
الشعب بناء آلى .** ولكن اليس من الممكن
لشعب عصر الصناعة ان يستمر في حياته
ذات البناء الآلى بعيدا عن التنظيم الذي
يفرض عليه ؟

ثم ان الفرق الاخير يتمثل في ان عالم
التكنولوجيا يسيطر عليه المنطق والحساب،
في حين ان عالم الشعب حتى المتصل منه
اتصالا وثيقا بالصناعة ، بعيد عن المنطق
والحساب وانما ينظر الشعب لهذا العالم
نظرة سحرية . ومن شأن هذه النظرة
السحرية انها تخفف من وطأة سيطرة الآلة
على حياة الشعب من ناحية ، كما انها تولد
افكارا تنشأ عنها أشكال من التعبير توازى
ما أنتجه الشعب في عصر ما قبل الصناعات
الفنية من ناحية اخرى .

فلا يستطيع أحد أن ينكر أن التفاؤل
والتشاؤم ينتشران اليوم انتشارهما في
العصور السالفة . كما لا يستطيع أحد أن
ينكر أن قراءة الطالع تنتشر في المدن أكثر من
انتشارها في الريف . ولا يعد هذا انتكاسا
ورجوعا الى الوراء ، وانما يعنى ان عالم
التكنولوجيا لا يخلق عالما جديدا من المخترعات
فحسب ، وانما ينشأ عنه واقع اجتماعي

وروحى جديد تكيفه الافكار الشعبية بعيداً عن منطقته ونظرياته الحسابية .

وقد سبق أن فسر العالم الألماني «يونيغ» ظاهرة انتشار قراءة الطالع فقال : « أن موقف العالم اليوم الذى يتهدد سكان المدن بصفة خاصة ، قد جعل الإنسان يسقط خوفه على عالم السماء بدلا من عالم الارض . أى أنه يسقطه على عالم الاجرام حيث كانت الآلهة تتربع ذات يوم وتتحكم في مصائر الناس . وبذلك يمكننا أن نقول مع المفارقة ، أن الأرواح أصبحت أشد خطرا منذ أن فقدت مكانها في عالم الإنسان . »

وكل هذا يدلنا على أن التفكير السحري لا يمكن أن يلغيه عالم التكنولوجيا ، مهما بلغت درجة تطوره . وربما كان هذا التفكير السحري هو نقطة الارتكاز التى تدور حولها دراساتنا الحديثة للتراث الشعبى .

فاذا انتقلنا بعد ذلك الى ذكر تأثير عالم التكنولوجيا المباشر على عالم الشعب ، فاننا نجده متمثلا في التغير المكانى والزمانى والاجتماعى .

فمن المسلم به اليوم أن البحث عن الخصائص الشعبية لقرية من القرى على سبيل المثال ، لا يعنى السؤال عن مجتمعها المغلق ، وانما يعنى السؤال عن أسلوب حياتها الذى يخضع لظروف تاريخية واجتماعية محددة . وفى بؤرة هذا الأسلوب تقف التقاليد بوصفها الحياة مع نظامها المتوارث ؟ **فالتقاليد هي القوة التى تقف وراء كل كيان شعبى .** على أنه من الواضح أن التقاليد وحدها لا تكفى لتفسير الخصائص المميزة لهذه القرية ، وانما تعد وحدة المكان الأساس الأول الذى يفسر لنا تقاليد القرية وأسلوب تفكيرها . ووحدة المكان تعنى المكان الذى تأخذ فيه الحوادث مجراها ، كما أن مجرى الحوادث يعنى بدوره شكل هذه الحوادث وكيفية التعامل معها ، كما يشمل صراع الشعب وتوتره ازاء هذه الحوادث . أى أن هذا المكان يشبه خشبة المسرح بما يجرى عليها من حركات وانفعالات وأقوال .

فاذا نحن فهمنا وحدة المكان هذا الفهم ، فربما انهدم ركن من أركان مفهومنا القديم لشعبية مكان ما ، ذلك أن دائرة مجرى الحوادث قد اتسعت . فلم تعد القرية مغلقة على نفسها ، وانما تصل اليها تأثيرات العالم الخارجى . كما أن أهلها خرجوا من دائرتهم المغلقة الى عالم أوسع تنطور فيه الامور تطورا سريعا ، وليس فى وسع مجتمع القرية سوى أن يلون سلوكه وأشكال تعبيره بما يتفق مع حياته الجديدة . ولا يعنى اتساع الأفق المكانى نهاية التراث الشعبى ، وانما من شأن الأفق الواسع الجديد أن يدفع التراث الشعبى الى التجديد والتطوير . ولا يعنى التطوير النص المضاف بقدر ما يعنى الافكار المضافة .

فاذا انتقلنا الى التغير الزمانى ، فاننا نواجه مرة أخرى فكرة لا تاريخية التراث الشعبى . فاذا كان مرور الزمن يلعب دورا كبيرا فى حياة الشعب ، واذا كان الحاضر يقدم دائما الشيء الجديد والشيء اليومى ، فان تفكير الشعب يعيش حينئذ فى التاريخ . ولا نعنى بذلك أن الجديد يهدم القديم ، ولكنه بالنسبة للتراث الشعبى بصفة خاصة يعيش معه جنباً الى جنب . ومن المحتمل كل الاحتمال أن يظل التراث الشعبى مرتبطا بشكله القديم ، بحيث يبدو أن الحد الفاصل بينهما ضيق للغاية ، ومع ذلك فان الحكم يكون قاصرا اذا تصورنا أن الانتاج الشعبى الحديث ليس سوى انعكاس للثقافة الشعبية السالفة . حقا ان أشكال التعبير الشعبى ذات خصائص شكلية محددة وملزمة الى حد كبير . . .

ولكن فى وسع الشعب أن يضمن هذه الأشكال كل ما يرتبط بأحواله النفسية . وبالمثل فان الشعب قد يظل متعلقا بشخص ماضيه ، على أن هذا لا يعنى أكثر من أن الشعب يعبر عن النظام والحق اللذين تصبو اليهما نفسه دائما أبدا من خلال تصويره لهذه النماذج الانسانية . ومثله فى ذلك مثل الفنان الذى يصور شخصا قديما ليبرز

حاصل العدد ١ مضروباً في نفسه . فتكون النتيجة الفكر الواحد والاحساس الواحد . ومن فعالية هذه الوحدة الفكرية والشعورية ونتيجة تأثيرها المتداخل ، يبرز التفكير الخلاق الذي يقدم دائماً أبداً شواهد على ذلك .

ان هؤلاء الذين يدعون أن ثروة التراث الشعبي تتعلق بالماضي وحده ، ونحن نبحت عنها أينما وجدت ، انما يوفرون على أنفسهم عناء البحث عن الشيء الجديد والشيء المتطور . وأما هؤلاء الذين يرون أن عصر التكنولوجيا قادر على أن يقتلع الشعب من جذوره ، ويبعده عن أصله ، ويتركه معلقاً في الفضاء شأنه شأن إنسان العصر القلق ، هؤلاء يحق لنا أن نذكرهم بأن كل عصر يعيش فيه نوعان من السلوك ، سلوك يرتكز على القديم ويقدم عاداته وتقاليده ويعيش في ظلها وان تطورت حياة أفرادها ، وسلوك آخر يهدم كل قديم ويثور عليه ، لأن الحياة من وجهة نظره صيرورة دائمة . أصحاب السلوك الأول يتمتعون بالهدوء والاستقرار ، ويسعون إلى الأفضل والأسمى لأنهم متفائلون دائماً . أما أصحاب السلوك الثاني ، فهم قلقون متشائمون بعد أن هدموا تقاليدهم وانتزعوا أنفسهم من جذورهم ، وأصحاب السلوك الأول يعيشون حياة جمعية ويربطهم روح جمعي واحد . فإذا شعروا بتهديد الحياة غنوا أو رقصوا أو ألفوا النكات الساخرة ، وإذا عبروا عن آلامهم حكوا حكايات يجسد فيها البطل كل رغباتهم وآمالهم . أما أصحاب السلوك الثاني فهم خارجون عن دائرة الدراسات الشعبية حيث أن إنتاجهم يتسم بالفردية . وأخيراً فإن الأولين يؤكدون وجودهم وان عاشوا حياتهم في زحمة الآلات . وليس علينا سوى أن نبحت عنهم .

ونحن نسوق مثالا هؤلاء متمثلاً في عمال السد العالي . فهل فكر الدارسون أن يتخلوا من هؤلاء موضوعاً لدراساتهم الشعبية إلى جانب بحثهم وتنقيبهم عن التراث الشعبي في

من خلالها أفكاره المعاصرة . وإذا أضفنا الشعب مفهومات جديدة مصدرها العصر الذي يعيشه ، فانما يضيفها بعقليته نصف العالمة وبتعليلات خيالية . وبهذا يمتزج الحاضر بالماضي عن طريق الموضوعات شبه الاسطورية وشبه الخرافية .

أما التغيير الاجتماعي الذي يعيشه الشعب اليوم ، فلا يخفى على أحد . لقد تفتحت أمامه سبل العيش في الوقت الذي تفتحت أذهانه لإدراك مفهومات اجتماعية وسياسية جديدة .

ولعلنا استطعنا بعد ذلك أن نبين كيف أن عصر التكنولوجيا الذي بدأنا نعيشه ، يفرض على الشعب تغييرات جديدة ، تتلخص في اتساع الأفق المكاني والزمني وفي التغيير الاجتماعي . فإذا تساءلنا عن أي هذه العوامل يكون له التأثير البعيد على حياة الشعب ، فاننا ننتهي إلى أن هذه العوامل جميعاً تتركز فيما نسميه الروح الجمعي . والروح الجمعي الذي تغذيه الأفكار السياسية والاجتماعية الجديدة ، هو البؤرة الأساسية التي تهدينا في النهاية إلى البحث عن التكوين الفكري لشعب من الشعوب أو بعبارة أخرى الشكل الحضاري لهذا الشعب .

ولكن كيف يتكون هذا الروح الجمعي ؟
انه يبدأ من التصور أن هناك قوة تسيطر على ، فإذا تمثلت هذه القوة في أكثر من وجه ، فإن احساسى بعدم الارتياح يتزايد . ولهذا فمن الأفضل أن أكون مع غيري ، لا لكي احسن بوجودهم بجانبى وكفاحهم معي ، ولكن لكي أشاركهم المعرفة والمشاعر . نعم أفكر وأشعر من خلالهم ، حتى تتكون في النهاية مجموعة الأفكار والاحساسات التي تعبر عن الروح الجمعي والتي تصبح الموضوع الأول للدراسات الشعبية .

ولكى نوضح الوحدة الفكرية والروحية أكثر من ذلك ، فاننا نقول ان الوحدة الفكرية ليست حصيلة ١ + ١ + ١ ، وانما هي



والمشكلة ليست جديدة وانما عرضت في شكل جديد وهي تتلخص في أن العاجز الذي يفصل فصلا تاما بين المستويات الاجتماعية ليس له وجود ، لأن الباب مفتوح للوصول الى مستويات أعلى عن طريق الارتقاء اللغوي . فقديميا قيل ان العامل يتعامل في حياته مع الناس بمحصول لغوي قدره ٣٠٠ كلمة ، بينما يحتاج رجل الجامعة الى ثلاثة آلاف أو أربعة آلاف كلمة . وقد دلت احصائية يعقوب جرم في القرن التاسع عشر ، على أن المحصول اللغوي لسكان قرية صناعية قد زاد أضعافا .

وهنا تتمثل لنا المشكلة الاولى التي ينبغي علينا أن نواجهها في دراستنا للتراث الشعبي وهي تطور المحصول اللغوي وصور التعبير نتيجة لادراك الشعب لمفهومات اجتماعية وسياسية جديدة .

على أن هناك مشكلة أخرى تثيرها المسرحية أكثر تعقيدا من المشكلة الاولى . وقد أثار هذه المشكلة أحد العالمين للآخر حينما قال له : ان المشكلة لا تتمثل في تربية الفتاة تربية لغوية بقدر ما تتمثل في مصير الفتاة نفسها بعد أن ترتقى هذا الارتقاء اللغوي . فالمسرحية تبين أن العالمين قد حققا رغبتهما الملحة في الوصول بالفتاة الى التربية اللغوية المطلوبة . على أن الوصول بها الى هذا المستوى لم يغير من عناصر تكوينها الموروثة الأمر الذي نشأ عنه نوع من التعارض . وقد اتضح هذا التعارض حينما

القرى ومواطن البدو ؟ واذا تذكرنا أن عمال السد العالي قد اجتمعوا من مناطق متعددة ، وقد جاء كل منهم يحمل تراثه الشعبي ، ثم جمعت بينهم ظروف اجتماعية مغايرة تماما لحياتهم الاولى ، فهل نتصور أن هذا التجمع يعمل على افناء ثروتهم الشعبية ؟ ان المتوقع أن تنشأ منهم جماعة شعبية جديدة ، وروح جمعي جديد . فعصر التكنولوجيا اذن يفتح مجالات جديدة للدارسين ، كما أنها تدفعهم الى تطوير مفهوم التراث الشعبي .

ولعلنا نذكر القارئ بعد ذلك بمسرحية « بيجاليون » « لبرناردشو » ، اذ أنها تشير الى مشكلة تقترب كثيرا من المشكلة التي نحن بصدددها . فقد أخذ اثنان من العلماء على عاتقهما القيام بواجب شاق ، وهو أن يصنعا من الفتاة بائنة الورد التي كانت تنتمي الى حي وضيع في مدينة لندن ، أن يصنعا منها في خلال شهرين فتاة مجتمع راق . ولما كان هذان العالمان يقومان بأبحاث في علم اللغة، ولما كان شو نفسه مهتما باللغة وبوجه خاص بمشكلات علم الأصوات ، فقد انحصرت تربية الفتاة في الناحية اللغوية . وربما شاء شو أن يبرز من خلال ذلك العلاقة الغريبة بين الاشكال اللغوية المهدبة من ناحية ، والاشكال اللغوية ونماذج التعبير اللذين ينبعان بشكل حتمي من حياة الشعب من ناحية أخرى . ولعله شاء أن يبين الوسائل الممكنة التي تعين على الرقي الاجتماعي والعقبات التي تحول دون ذلك .



لم يقنع أحد العالمين ، اذ انه أدرك أن الشيء الأهم هو البحث عن مصير الفتاة في زحمة الحياة الجديدة . فالفتاة بعد تلك التربية اللغوية ، لم تعد تنسب الى طبقتها الشعبية الأولى . ولكنها في الوقت نفسه لم تستطع أن تتكيف مع الطبقة الأعلى لأنها ليست منها . وانما أصبحت الفتاة تنتمي الى طبقة شعبية جديدة لم توجد من قبل . وهذه الطبقة الشعبية الجديدة هي التي ينبغي علينا أن ندخلها في مجال الدراسات الشعبية .

ولعلنا نتساءل بعد ذلك عن الوسائل التي يمكن أن نطور بها الدراسات الشعبية . وهو سؤال موجه الى جميع المهتمين بها ليدلوا برأيهم بل ويتعاونوا على الوصول الى منهج حديث تساهم به الدراسات الشعبية سائر العلوم المتطورة .

ولا بأس أن ندلي برأى في هذا المجال لعله يكون موضوع مناقشة :

أولاً : ينبغي علينا أن نبحث عن تجمعات شعبية جديدة نتخذ لها مجالاً في دراساتنا الشعبية المتطورة .

ثانياً : حينما يتخذ الباحث قرية من القرى أو موطناً من مواطن البدو موضوعاً لدراسته ، فعليه أن يربط بين حياتهم القديمة وحياتهم الحديثة ، وأن يرى الى أي حد يمكن أن يكون تعبيرهم صدى لذلك .

ثالثاً : أن نشجع المحترفين والرواة على إذاعة الآداب الشعبية ، لأنهم هم الجسر الذي يربط الماضي بالحاضر . ونحن لا ننكر أن

أتاحت الظروف للفتاة لأن تتعامل مع المجتمع الراقي الذي يحتاج الى كلفة ولباقة في الحديث لم تتعلمهما الفتاة ولا يمكنها أن تكتسبهما بمثل الطريقة التي اكتسبت بها اللغة . وقد صور « شو » هذا التعارض بشيء من المبالغة . ومع ذلك فإن هذه المبالغة لها ما يقابلها في عالم الحقيقة . فرجل الشعب الذي تضيف الحياة الى محصوله اللغوي الذي ورثه محصولاً جديداً ، كيف الألفاظ والتعبيرات الجديدة وفقاً لادراكه . فهو اذن لا يستعملها استعمال الرجل المثقف ثقافة عالية . فقد يحرف الكلمة أو يكسبها مغزى آخر . ثم تنتشر الكلمة بهذا الاستعمال بين الشعب وتقرض وجودها . ومن الخطأ حينئذ أن نعد هذا الاستعمال خاطئاً . فمما لا شك فيه أن الاستعمال يؤكد وجود الكلمة بمغزاهما الشعبي . وهي لذلك تقف مع الكلمة الرسمية جنباً الى جنب .

علينا اذن أن نطبق مشكلة بيجماليون في دراساتنا الشعبية . فنبحث أولاً عن أثر تطور الحياة الشعبية على محصول الشعب اللغوي ، وبهذا نصل الى وضع قاموس جديد للشعب ندرك من خلاله مدى الارتقاء اللغوي من ناحية ، وادراكه للمفاهيم الحديثة من ناحية أخرى . ثم علينا أن نتساءل بعد ذلك عن مصير الشعب بعد أن تفتحت أمامه الأبواب للمساهمة في مجالات جديدة في الحياة ، تماماً كما سأل أحد العالمين الآخر عن مصير الفتاة بعد أن ارتقت هذا الارتقاء اللغوي . ذلك أن الوصول بالفتاة الى مرحلة مرضية من الرقي اللغوي ،

وهنا نهيب بهيئة الاذاعة والتلفزيون أن تستغل وسائلها في اذاعة التراث الأدبي الشعبي حتى تذكر الشعب بتراثه وتربطه بماضيه ، كما تحببه اليه مرة أخرى . ومن يدري فربما يبرز الفنان الشعبي مرة أخرى لكي يروى هذا التراث ويضيف اليه الكثير من حصيلة ثقافته وحياته الجديدة .

وقد يظن لأول وهلة أن تراثنا الشعبي القديم يبتعد بأهدافه وأفكاره عن مشكلاتنا المعاصرة التي نعيشها ، الأمر الذي قد يترتب عليه انصراف الشعب نفسيا عن الاستماع اليه . ولكننا نود أن نؤكد أن كثيرا من نماذج أدبنا القديم تعالج مشكلات انسانية واجتماعية مازلنا نكافح من أجلها حتى اليوم . ولعل هذا يؤكد لنا ما ذكرناه من أن التراث الشعبي لا يقدم الشيء القديم فحسب ، وإنما يقدم الجديد الى جانب القديم المتوارث .

وربما استطعنا أن نوضح هذا من خلال سيرة الاميرة ذات الهمة . فقد بدأت السيرة بعرض للحياة الاولى لأسرة بنى كلاب حينما كانت تقطن قلب الجزيرة العربية وتعيش حياتها المنعزلة التي فرضت عليها بعد أن سيطرت العناصر الاجنبية على شئون الدولة الاسلامية ، وحالت بين الشعب العربى وبين المساهمة الفعلية في تقرير مصيره ومصر أمته . ولهذا فقد كانت هذه الأسرة تعيش حياة ما قبل الاسلام بتقاليدها وعاداتها ، على الرغم من أن الخلافة كانت قد انتقلت الى العباسيين .

وقد حدث أن كان الصحصاح الكلابى زعيم هذه الاسرة وبطلها البارز يقوم بمغامراته بغية الحصول على مهر لابنة عمه ليلى ، كما كانت عادة الجاهليين . وتصادف أن قابل في الطريق قافلة بهاجمها الاعراب من كل جانب . وفي الحال نسى الصحصاح مطلبه وأنقذ القافلة . وكانت مروءة ابنة الخليفة من بين أفراد تلك القافلة . فشكرت للصحصاح مروءته وطلبت منه أن يصطحبها حتى بيت أبيها . وفعل الصحصاح ذلك . ولما كانت بطولة الصحصاح قد تجاوزت بيئته حتى بلغت مسمع الخليفة،

وسائل الاعلام تبذل جهدا كبيرا فى اذاعة التراث الشعبى ، ولكننا نحثها على مزيد من الاهتمام متبعة فى ذلك وسائل علمية مدروسة . كما أننا نلاحظ أن الاهتمام يتركز حول الرقص الشعبى والفنون الشعبية . ففرق الرقص المختلفة تتنافس فى تطوير الرقصات الشعبية الاصيلية . ومثل هذه الرقصات سترتد مرة أخرى الى الشعب - وهى نظرية معروفة لدى دارس التراث الشعبى ، مؤداها أن التراث الشعبى ينتشر بين الطبقات غير الشعبية فتكسبه شيئا جديدا ثم يرتد مرة أخرى الى الشعب ليضيف اليه عناصر شعبية جديدة - فينال بذلك قدرا من التطوير مع الاحتفاظ بطابعه الشعبى .

وبالمثل فقد حرصت الدولة على أن تحتضن أساتذة الفنون الشعبية ، وأن تجعل الأبناء يتعلمون عليهم خوفا من اندثار هذه الفنون . أما بالنسبة للتراث الأدبى الشعبى ، فالواقع أن الاهتمام بروايته واذاعته يبدو ضئيلا ، مع أننا نملك فى الحقيقة ثروة أدبية شعبية يحق لنا أن نعتز بها . فمن السبر الشعبية الى ألف ليلة وليلة الى الشعر الشعبى الحديث ، هذا فضلا عن التراث الشعبى المحلى فى كل بلد عربى . أما التراث الشعبى القديم فقد جمد وأصبح نصا قديما يدرس . ولو أن هذه النصوص كانت تشجع روايتها لأثمرت . فكلنا يعرف أن ألف ليلة وليلة اكتسبت ثروة من الحكايات الجديدة ، كما اكتسبت خصائص فنية جديدة بفضل انتشار روايتها . وبالمثل فقد كانت السير الشعبية تروى الى عهد قريب . . . ويحدثنا الاستاذ « أحمد أمين » ، فى كتابه « قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية » كيف انه كان يستمتع بالاستماع الى السير الشعبية ، كما انه يبدى أسفه البالغ لانقراض هذه العادة . فالسير الشعبية تروى لنا الماضى الذى يحكى كفاح الشعب العربى من أجل قضايا اجتماعية وانسانية لانزال نكافح من أجلها . ولو أن السير تروى بالحماس الذى كانت تروى به ، فربما أضيفت اليها مادة جديدة تعمل على إثرائها .

فقد اختاره الخليفة - بعد ان لزمه واكرمه قائدًا لجيشه الذي كان على وشك الرحيل لمحاربة الروم . وفعل هذا الصحصاح وحقق بعض النصر ، ثم رجع إلى موطنه ليحلى لقومه مغامراته الجديدة .

ولم تكن القبيلة في غفل عما يجرى بالدولة الإسلامية . ولكنها لم تكن قد وجدت بعد الزعيم البطل الذي تلتف من حوله ، وتحقق رغباتها . ولكن لم تلبث ذات الهمه - حفيده الصحصاح ان شبت عن الطوق وظهرت بطولتها وعزمت على أن ترحل مع قبيلتها إلى منطقة أخرى غير الصحراء ، لكي تؤكد وجود قبيلتها في خضم الحوادث الإسلامية .

وقد كانت الدولة الإسلامية في ذلك الوقت تعاني الأمرين . الاضطرابات والثورات في الداخل . وتهديد الروم في الخارج . وطبيعي أن يتحين العدو الخارجي فرص الثورات والاضطرابات الداخلية حتى ينتصر على الدولة الإسلامية والدين الإسلامي . ولهذا فقد استقرت القبيلة في ملطية عاصمة الثغور ، لتقف متربصة بالعدو الخارجي فتحاول أن تقضى عليه . على أن هذا لم يحل بينها وبين مراقبة أحوال الدولة الداخلية ، والمساهمة جدياً في حل مشكلاتها . أما مشكلات الدولة الداخلية فقد تجسدت في شخصية عقبة . وقد كان عقبة هذا قاضياً متفهماً في أمور الدين الإسلامي وما أحراره أن يكون أول من يرعى أمور دينه ، ولكنه كان على العكس يمثل قمة النفاق الذي ينخر في عظام الدولة . إذ كان يتعاون سرا مع أعداء الدولة الإسلامية ويسعى معهم في القضاء عليها ، ولهذا فقد أخذ أبطال بني كلاب على عاتقهم أن يقضوا على العدو الداخلي والعدو الخارجي في آن واحد . إذ رأوا أن الدولة لن تستقيم أموراً إلا إذا كانت قوية في الداخل والخارج .

وهكذا نجد أن الشعب العربي الذي تمثله أسرة بني كلاب - قد تطورت مفاهيمه السياسية والاجتماعية - بعد أن اتسع أفقه

الزمني والمكاني . أما اتساع الأفق المكاني فقد عبرت عنه السيرة بخروج بني كلاب من مكانها المغلق . وأما اتساع الأفق الزمني فبتمثل في أن الأسرة أصبحت تعيش حياتها المعاصرة بكل أحوالها وظروفها بعد أن كانت تعيش حياة قبلية ثم تجعلها تتجاوز عصر ما قبل الإسلام . وعندئذ أدرك الشعب العربي مفهومات جديدة للحياة التي يطعم في الوصول إليها . فالحاكم ينبغي أن يكون متصفا بالصدق والبطولة ، كما ينبغي عليه أن يكون قريباً من الشعب لا من المفرضين الذين يحيطون به من كل جانب . ولهذا فقد جعلت السيرة النصر يتم على يد المعتصم بالله ، لأنه من وجهة نظرها ، أفضل الخلفاء الأمويين والعباسيين ، وأكثرهم اقداً وشجاعة . والدولة القوية هي تلك التي لا تترك فرصة للنفاق لكي ينخر في عظامها ، وهي تلك التي ينظر أفرادها حكماً وشعباً بعين يقظة ساهرة ، لكل ما يمكن أن يضعف من شأنها . فتجهر به وتعلن الثورة عليه . فإن هي حققت هذا الأمر ، استطاعت أن تصمد لعدوها الخارجي حتى تضعف قواه فينكمش عنها .

وليس هناك أروع من التعبير عن هذا الهدف من أن أبطال السيرة - تلبية لرغبة النبي عليه السلام الذي ظهر لعبد الوهاب في رؤياه - عزموا على أن يكون مقتل عقبة رمز النفاق على باب الذهب أهم أبواب مدينة القسطنطينية بعد أن يتم لهم النصر على الروم . عندئذ اجتمع الشعب العربي ليشهد مصرع العدو الداخلي مع مصرع العدو الخارجي .

وهكذا نرى كيف أن التراث الشعبي يجمع بين القديم والجديد . ففضلاً عن أن السيرة تصور حياة العرب الأولى بتقاليدها وعاداتها وتصوراتها ، فهي تجمع بين ثنائياها عناصر فولكلورية لا حصر لها ، وهي تلك التي ورثها الشعب ويحتفظ بها ويحرص على روايتها . ولكنها تضيف إلى كل هذا الأفكار والمفاهيم الجديدة التي اكتسبها الشعب العربي بعد أن اتسع أفقه الزمني والمكاني .

علم الماثورات الشعبية الألمانية

ان علم الماثورات الشعبية بالمعنى الالمانى
أوسع مجالا من علم الفولكلور، بالمعنى الانجلو
سمسونى .

وفى هذا المقال محاولة لرسم القسومات
العامة لاهتمام المفكرين بالتراث الشعبى الحى
والعوامل التى مهدت لقيام علم الماثورات
الشعبية الألمانية .

أولا : الرواد الأوائل

كان اكتشاف كتاب جرمانيا للمؤرخ
الرومانى تاسيتوس نقطة انطلاق هامة فى
الاهتمام بدراسة الحياة الشعبية فى وسط
شمال أوروبا . وقد اكتشف الكتاب سنة
١٥١٩ واحتفل به الالمان احتفالا ، ولا غرابة
فالكتاب يصف الجرمان وصفا لم يخل من
تقريظ يرضى أحفادهم من الباحثين . فقبل
القرن السادس عشر لم يكن فى متناول
القارى، أى وصف مفصل عن الحياة الشعبية
الأوربية ، فقد أهملت العصور الوسطى الشعب
اهمالا ولم يتناول أرباب القلم الحياة الشعبية
اللىهم الا ما ندر . وهذا يرجع الى أن المشتغلين
بالعلم كانوا أحد رجلين : رجل دين يعيش
فى ملكوته ورجل بلاط يكتب لساته وكلاهما
لا يكتب للشعب ولا يعير الشعب أى قدر من
الاهتمام ، ولذا فنحن لا نجد معلومات ومادة
عن الحياة الشعبية الأوربية الا منذ القرن
السادس عشر أى بعد اكتشاف جرمانيا
لتاسيتوس . وهذه المادة المتناثرة مبشرة فى
كتب عديدة : منها كتب رجال الكنيسة



في طور نشأته

بقلم : الدكتور محمود فهمى حجازى

وبالحياة الشعبية زيادة ملحوظة ويبدو أن الثورة الفرنسية التى أطاحت بنظام سياسى عفن كان صيبتها قد تطاير الى كل أنحاء أوروبا ، وهناك حاول الملوك والأمراء انقاذ تيجانهم وعروشهم فهبوا يطالبون أهل العلم والفكر بأعداد دراسات احصائية عن الشعب .

ووجد يوستوس موزر (١٧٢٠ - ١٧٩٤) من مجرد تكديس المعلومات لا يكفى لفهم الحياة الشعبية . وكان موزر أول من تساءل في أوروبا عن القوى التى تشكل الحياة الشعبية وتخلق للشعب عقليته وفكره وتخلع عليه طابعه المميز . وهذا يعنى أن البحث بدأ ينطلق نحو اثاره بعض القضايا النظرية بينما كان السابقون لا يطرحون هذا للبحث ويكتفون بمعلومات متناثرة أو بأرقام جامدة عن الحياة الشعبية . وموقف موزر الذى عاش في القرن الثامن عشر جدير بأن نقف عنده وقفة . فلا شك أن الثورة الصناعية العارمة جلبت معها تغيرا طبقيًا بعيد المدى جعلت بنية المجتمع تتخذ شكلا جديدا ، وهذا التغير الاجتماعى طرح أسئلة جديدة وأثار أمام الباحثين والحاكمين قضايا جديدة على نحو لم تعرفه العصور الوسطى والقرون السابقة التى تعرف تغيرا طبقيًا أو تحولا اقتصاديا . ولم ينبثق تفكير موزر في الحياة الشعبية عن رغبة في البحث العلمى كهدف نبي ذاته بل انبثق عن طبيعة عمله لخدمة السياسة الداخلية . فقد كان يرى أهمية التعرف على الحياة الشعبية بصورتها المتوارثة ربما بها من تحول وتغير ، وذلك كي تستقر ادارة الدولة وحتى يتمكن من الفصل فيما يجد من مشاكل قانونية . وفى ذلك يقول براندى في مقاله ١٩٣٥ عن موزر : « لم تعرف النظرية القديمة للدولة غير الملوك وأرباب الحرف والأمراء والعامل الزراعيين ، ولم يتناول القانون العام غير ذلك ، ولكن «موزر» رأى أن جماهير العبيد معدومو الحقوق وأن المواطنين الذين سلبهم الحاكمون حقوقهم ، هؤلاء هم مقومات الدولة والشعب » .

الانجيلية ، وموقفهم من الحياة الشعبية معاد في معظم الأحيان ، إذ أن الكنيسة لا تقر كل عادة تعارف عليها المجتمع الشعبى وهى تحارب كل ما تراه لا يتلاءم مع العقيدة ، وبجانب هذا فإن رجال الاصلاح الدينى وجدوا من العادات والتقاليد الشعبية ما لم يتفق ورأيهم فى المسيحية ، فى حين أن الكنيسة الكاثوليكية لم تعترض عليه أو خلعت عليه بأدخاله فى الطقوس نوعا من القداسة . وأدى هذا الى أن ألف بعض رجال الكنيسة الانجيلية طاعنين على الكنيسة الكاثوليكية ، ومن أوضح الأمثلة على هذا كتاب جيورجىوس المسمى « الملكوت البابوى » . ولم يهدف مؤلف هذا الكتاب الى تدوين بعض مظاهر الحياة الشعبية كهدف قائم برأسه ، ولكننا نستطيع أن نستقى منه بعض ما كان يحدث آنذاك . وبدأ موقف رجال الدين يفقد حدته بعد ذلك شيئا فشيئا ولكننا لا نستطيع الحصول من مؤلفاتهم فى اطمئنان على معلومات عن الحياة الشعبية . وبجانب كتب رجال الدين فإن لوائح البوليس ومضابطه ونظم الادارة ومذكراتها التفسيرية تقدم لنا من القرنين السابع عشر والثامن عشر معلومات عن الحياة الشعبية .

ولكننا ينبغي ألا نسى أن موقف رجال البوليس والادارة يختلف فى نظراته للحياة الشعبية عن موقف الباحث فى علم المآثورات الشعبية .

وفى القرن الثامن عشر زاد الاهتمام بالشعب



بالكاتب الفرنسي مونتاني ت ١٥٨٠ وبغيره .
وتحدث هررد كثيرا عما أسماه « شخصيات
الشعوب وعلل تباین هذه الشخصيات
واختلافها بعوامل ثلاثة : الأصل والبيئة
والتاريخ . ففي رايه أن الوراثة أو العنصر أو
الجنس تؤثر تأثيرا حاسما في شخصية
الشعب ، كما آمن بأثر البيئة الجغرافية
وبأهمية الظروف التاريخية في تشكيل طابع
كل شعب . ورغم أننا نختلف مع هررد في
تعليله هذا إلا أن علينا أن نقرر أن كتاباته
كانت هزا لدعائم الأفكار العقلية السائدة
في عصره .

**ثانيا : الاهتمام بالمأثورات الشعبية في عصر
الرومانتيكية والقومية .**

يمثل القرن التاسع عشر مرحلة حاسمة
في تطور الدراسات الانسانية كلها ، فالفكرة
القومية وليدة هذا القرن في أوروبا والمدرسة
الرومانتيكية ازدهرت في النصف الأول من
نفس القرن ، وما تزال دراسات العلوم
الانسانية متأثرة حتى اليوم بظروف نشأتها
في المرحلة الرومانتيكية والقومية .

**والواقع أن علم المأثورات الشعبية قد ظهر
علما قائما برأسه في نفس المرحلة وتأثر
بالتيارات التي سادت آنذاك . كانت ألمانيا
التي أرهقتها صفوف أبنائها على أساس مقومات
مشتركة تربط كل متحدث بالألمانية بالآخر
وتجعله يحس أن مصيره مرتبط ارتباطا وثيقا**

ولم يكن موزر في دعوته لدراسة الشعب
مصلحا اجتماعيا بل انه جعل هدفه اقناع
الطبقة الحاكمة بأن من صالحها أن تتعرف على
حياة الطبقات الشعبية وطبيعتها . وقد قام
موزر في كتاب صدر سنة ١٧٦٨ بدراسة
الاقليم الذي عاش به ، وأكد هناك في غير
موضع أن الفلاحين هم عماد الحياة في الدولة
وهم أساسها ولولاهم لما قامت لسكان المدن
والنبلاء قائمة .

**وكان موزر في نزعته الى المحافظة والابقاء على
النظام القائم آنذاك يمجّد الفلاحين ويرى فيهم
عماد المحافظة على التقاليد والاحتفاظ بالمواثِر
جيلا عن جيل .**

وفي القرن الثامن عشر أيضا عاش المفكر
الألماني « هررد » (١٧٤٤ - ١٨٠٣) ،
الذي يعتبر بلا ريب الرائد الأول للمدرسة
الرومانتيكية في ألمانيا . ولم يكن هررد ذا
ميول سياسية أو ادارية مثل موزر ، وإنما
كان محبا للتراث الشعبي مغرما بالأناشيد
الشعبية .

**وكان هررد باعث حركة لجمع الاغنية
الشعبية ودراستها ، فهي في رايه شعر جماعي
تنعكس فيه نفسية الشعب . وكان
هررد يحب الحياة البسيطة ويمجدها
ويتوق الى بساطة الحياة البدائية والطبقات
الشعبية ، وهو متأثر في هذا دون شك**



طبقة بعينها دون أخرى بل عليه أن يكون أدبا للأمة كلها . واستدل فردريخ شليجل على رأيه بأن شكسبير اعتمد على تقاليد شعبه المتوارثة فاستمتع بفنه العامة والخاصة ، فشكسبير اذن قد كتب لأمته كلها . وبحث أدباء الرومانتيكية عن العناصر المشتركة بين الطبقات كلها وعن التقاليد التي تعارف عليها الشعب كله ونجد هذه واضحة في المقال الذي ختم به برنتانو كتابه يقول برنتانو : ان هدفه من جمع الأناشيد الشعبية تجميع صفوف الشعب الذي فرقته السياسة والخلافات الدينية في عصر جديد تحت راية واحدة ، واكد برنتانو هذا أيضا في ندائه الذي أصدره سنة ١٨٠٥ لجميع الأناشيد .

وكان لاحساس الرومانتيكية بالتعاطف الكبير مع التراث الشعبي ونفورهم من المثل القديمة للادب الرسمي أن أخذ بعضهم يقلل من قيمة الادب غير الشعبي . يقول شليجل في محاضرة له في برلين : « ان الطبقات العليا المثقفة في أمتنا ليس لها أدب » . وهو يعني بهذا أنه لا يجد ضالته المنشودة في هذا الادب الرسمي . ويقول بعد هذا « ان الشعر الاصيل حق الاصاله لا يمكن أن ينبثق الا من أعماق حياة الشعب » فالادب الحقيقي عنده هو ما ينبع من الشعب ، وتمجيد الشعب

بمسير أبناء قوميته . وهذا « الدافع القومي » جعل المفكرين يحاولون إبراز الطابع القومي للألمان . ومن ثم ظهرت كتب مثل كتاب فردريخ لودفيج يان سنة ١٨١٠ بعنوان : دويتشس فولكشتوم وكلمة فولكشتوم التي تظهر في عنوان هذا الكتاب تعني « الطابع القومي الشعبي » أو المقومات التي تربط أفراد هذه القومية ولنسمع قول المؤلف وهو يعرف هذا التعبير في كتابه : « الطابع الشعبي القومي هو ما يشترك فيه الشعب وهو جوهره الكائن فيه ، هو قوله وحياته وهو قوة بقاءه وطاقته استمراره ، وهو ما يجعل كل جوانب التراث الشعبي تعبيرا عن عقلية الشعب وشعوره وحب وحقده وحده وعقيدته ، وهو ما يربط كل أفراد الشعب بعضهم ببعض دون أن يفقدوا حريتهم واستقلالهم بوشائج كثيرة تصقلهم في وحدة وتناسق » والهدف القومي واضح في هذا فالبحث يهدف الى اظهار الخصائص العامة لأبناء هذه القومية وإبراز طابعهم الذي يختلفون به عن غيرهم .

وحاول الأدباء اظهار وحدة الشعب ولكنهم وجدوا له أدين ، أحدهما فردى يطلق عليه الادب الفني والآخر شعبي ، وأزعجت الازدواجية في التعبير فردريخ شليجل حتى انه اعتبر وجودها دليلا على التحليل والانحطاط ، لأن الادب الصحيح في رأيه لا يجوز أن يكون أدبا طبقيا يتجه الى

والتغنى بأدبه ظاهرة سائدة عند كل الرومانتيكيين .

وادت المقابلة والموازنة بين الأدب الفردي من جهة والأدب الشعبي من جهة أخرى أن تصور الرومانتيكية أن الأدب الشعبي خلق جماعي بمعنى أن الشعب بكامله يلتقي في خلقه وابداعه ولا فضل في هذا لفرد على آخر . والواقع أن الأدب الشعبي ليس إلا خلقا فرديا لقي استجابة وتعديلا من المتلقين ، فالقدرة الخلاقة للشعب إنما تكمن في أفراده الممتازين الذين يبدعون ما يتلقاه الشعب نلبية للرغبة والحاجة الكامنة في نفس الجماعة فالواقع أنه ليس هناك خلق جماعي بالمعنى الدقيق لهذا التعبير . وعلى كل فقد اعتقد أصحاب الرومانتيكية بوجود ما أطلقوا عليه روح الشعب واعتبروه كائنا متميزا يستطيع الخلق كما يستطيع الأفراد ذلك في الأدب الفني .

ولاحظ الرومانتيكيون أن الأدب الفردي متأثر بتأثيرات أجنبية . واعتقدوا أن الأدب الشعبي بعيد عن هذه التأثيرات ، وذهبوا أبعد من هذا إلى محاولة العثور على بقايا من العقائد الجرمانية القديمة في العقيدة الشعبية الألمانية وكان هذه ليست إلا انعكاسا لتلك ، وكلما زاد ولعهم بالدراسة أمعنوا في محاولة اكتشاف رواسب الماضي الجرمانى السحيق في الحياة الشعبية ، وأدى هذا إلى قليل من النتائج ذات القيمة وإلى كثير من المغالطات والتعميمات الساذجة .

وإذا حاولنا أن نلقى ضوءا على ما قام به أصحاب الرومانتيكية من جهود في الماثورات الشعبية ، فلا بد وأن نذكر الأخوين جرم ، وينعقد الرأي على أنهما مؤسسا دراسة اللغة الألمانية كما أن لهما فضل بداية المعجم الألماني الضخم فقد أصدر الأخوان جرم سنة ١٨١٢ مجموعة من القصص أطلقوا عليها اسم قصص خرافية للأطفال والمنازل ثم تلتها مجموعة أخرى سنة ١٨١٦ بعنوان حواديث ألمانية ثم أصدر يعقوب جرم سنة ١٨٣٥ كتاب في « الميثولوجيا الألمانية » .

وكل هذه الكتب قامت على أساس جمع المادة من أفواه الرواة العارفين بالتراث الشعبي . وكانت فكرة الانقاذ كأمينة وراء حركة الجمع والتسجيل ، فقد ساد الاحساس آنذاك بأن هذا التراث - المعبر عن جوهر الشعب ومعدنه الجامع لأشغاته والمذكي للروح القومية فيه - مهدد بالفناء . وآمن الرومانتيكيون بأن حفظ هذا التراث ضمان لحماية الشعب من النفوذ الأجنبي ، وذلك أن الشعب إذ سبر غور نفسه وعرف وحدته وتأكدت له مقومات قوميته سيكون ذا قوة معنوية عالية أمام أى نفوذ أو سيطرة من الخارج وسيكون هذا خير مؤكد لوحدة وضمان لاستقرارها .

ثالثا : « ريل » والقوانين الطبيعية للحياة الشعبية .

لعل من الطريف أن يكون المؤسس الحقيقي لعلم الماثورات الشعبية الألمانية ريل (١٨٢٣ - ١٨٩٧) أستاذا بكلية علوم الدولة (التجارة والاقتصاد) بجامعة ميونيخ لا بكلية الفلسفة (الآداب) ومستشارا لملك بافاريا في شئون السياسة الداخلية وهذا ما يذكرنا بشخصية يوستوس موزر . تناول ريل الحياة الشعبية بحثا عن « القوانين » التي تسيطر على « تطورها » وينبغي أن نقف وقفة قصيرة أمام هاتين الكلمتين ، فالواقع أن الفكر في النصف الثاني من القرن التاسع عشر كان في حالة ذهول وأعجاب وتطلع نحو العلوم الطبيعية لقد كانت العلوم الطبيعية قد أحرزت من التقدم ما جعل العلوم الانسانية تحاول اللحاق بها والتوسل بوسائلها ووضع اصطلاحاتها .

فاذا كان علماء العلوم الطبيعية قد اكتشفوا في مجالات بحثهم وجود «قوانين» ، فقد حاول الباحثون في العلوم الانسانية أيضا البحث عن «قوانين»

وفي غمرة البحث عن هذه القوانين تقدم ريل لبحث عن قوانين الحياة الشعبية أو على حد تعبيره عن « القوانين الطبيعية للحياة الشعبية » وهناك أمر آخر ينبغي أن نؤكدده وهو أن

وعرضها عرضا واضحا ثم دراستها بعد ذلك دراسة مقارنة . ويؤكد ريل أهمية المقارنة في مقاله « علم المأثورات الشعبية » اذ يقول : « ان هذا العلم ذو طبيعة مقارنة فقوانينه تستخرج بطريق المقارنة » . وهكذا نرى أن هذا العلم يقوم عند ريل على نهج تاريخي مقارن لاستخراج قوانين تطور الحياة الشعبية ، اما مقومات هذا العلم فهي في رأى ريل تتركز في بحث : الأصل واللغة والتعدادات والبيئة السكانية وبحث هذه الأمور الأربعة يتيح في رأى ريل التعرف على قوانين الحياة الشعبية . وهذه القوانين هي عنده خير مقدمة لدراسة علوم الدولة والادارة .



النصف الثاني من القرن التاسع عشر تأثر بنظرية « النشوء والارتقاء » تأثرا بالغ المدى ، وبلغ الإعجاب بالدارونية مبلغا جعل كل علم من العلوم الانسانية يحاول أن يكتب تاريخا ، فكما درس دارون تطور الكائنات الحيوانية حاول علماء اللغة دراسة تاريخ اللغة ، وعلماء الادب دراسة تاريخ الادب ، ودارسو الفلسفة كتابة تاريخ للفلسفة كما عنى الباحثون في الاقتصاد ببحث التاريخ الاقتصادي ودارسو القانون بتاريخ القانون ، وبصفة عامة فقد ظهرت « المدرسة التاريخية » في كل فروع العلوم الانسانية . ونادى ريل في هذه الأثناء (١٨٥٨) بعلم المأثورات الشعبية علما مستقلا ووصفه بأنه « علم تاريخي » قال ريل في بحثه القيم « علم المأثورات الشعبية » سنة ١٨٥٨ أن هذا العلم « شئ بدأ خلقه في المائة عام الماضية ولما يتم تكوينه الى الآن » ولا شك أن ريل يعنى بالمائة عام السابقة عليه جهود موزر وهردر والأخوين جرم وغيرهم ، هذه الجهود التي قدمت معلومات احصائية عن الحياة الشعبية ومجموعات من الاقاصيص والامثال والملح وشذرات عن العادات والتقاليد الشعبية بيد أن ريل نقد الجهود السابقة عليه بأنها لم تخرج عن مرحلة جمع المادة الخام جمعا غير منهجي ، ولم تخرج قط الى بحث هذه المادة بحثا علميا . ونادى ريل في كتابه « دراسات حضارية » بضرورة بحث الحياة الشعبية على نحو علمي ، يقول : « ان مجرد معرفة حقائق عن الحياة الشعبية لا يعنى وجود بحث علمي عن الشعب ، فلا بد من أن يضاف الى هذا معرفة قوانين الحياة الشعبية وعرض مظاهرها عرضا متكاملا » . وبلغت النظر في هذه العبارات قول ريل « قوانين الحياة الشعبية » . ويقول ريل في مكان آخر من نفس الكتاب : « ينبغي أن نخطو من الجزئيات الى الكل وأن يكون هدفنا اكتشاف فكرة عامة أو طابع مميز للشخصية الشعبية ، وهذا في رأينا أهم من تسجيل رواية غريبة لكلمة عامية أو لنشيد شعبي أو عادة » . فهو يرى اذن أن جمع المادة ليس هدفا في ذاته ولا بد من تقسيم هذه المادة

المأثورات الشعبية والإلهام الفني

العادي من سلوك أو تعبير يحققه ذاته الفردية والجمعية . ونم يكن مصادفة أيضا أن تظهر مجموعات كبيرة تنتظم الأغاني الشعبية والحكايات وكثيرا من العادات والتقاليد الشعبية وأدى هذا الى محاولات كثيرة لتفسير هذه الظواهر واستخلاص مقوماتها وعناصرها والحكم عليها . والخروج الى الميدان العملي في نشر واحياء تراثنا الشعبي اقتصر أولا على الأدب الشعبي وقد تمثل ذلك في جهود كثير من الدارسين والباحثين .

ولكنه لم يلبث أن انتقل الى الفنون الشعبية الأخرى ، وخاصة في مجال المسرح وفنون التشكيل . ومع أن حركة استلهم احياء تراثنا الشعبي في الميدان العملي لا زالت في بدايتها فان الجهود المبذولة توقفتنا على نتائج تبشر بالخير .

ومن ينظر في انتاج أدبائنا في السنين الأخيرة سوف يلاحظ أنهم قد احتفلوا « بالموال الشعبي ، فاستأثر باهتمامهم ، وفتنهم برموزه ، فانصرفوا اليه يستلهمونه ، ويضمّنونه أعمالهم وخاصة في المسرح . ونحن في هذه العجالة نقصر نظرنا على الأدب المسرحي في الآونة الأخيرة ، راجين أن يهتم الدارسون بتأثير المأثورات الشعبية في فنون التعبير الأخرى ، من تشكيل للمادة ، وموسيقى ، وحركة وإيقاع .. وغيرها .

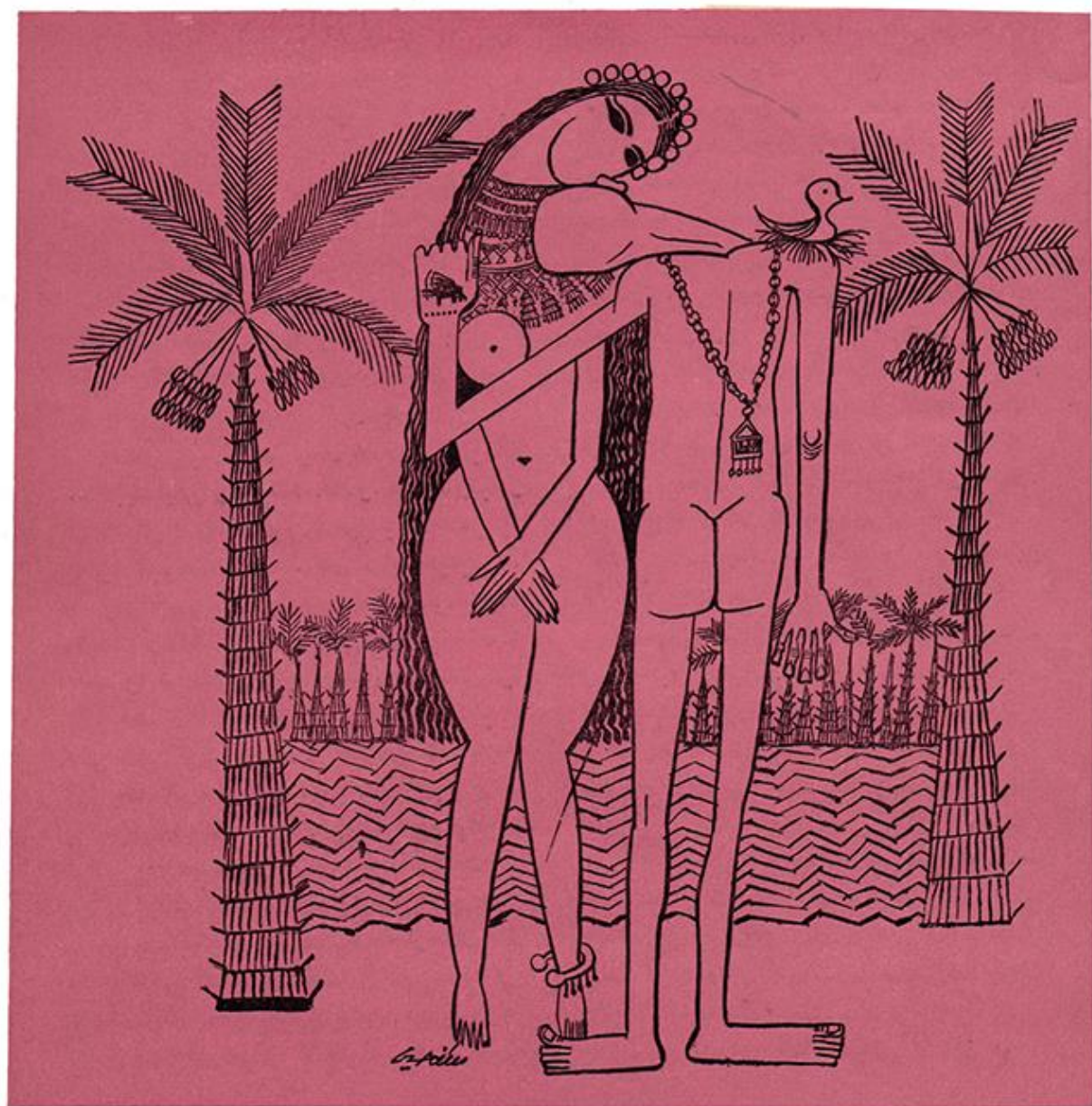
وتبدو ظاهرة استلهم المأثور الشعبي

تنبيه الناس من قديم الى مأثوراتهم الشعبية ، فاعتنوا بها ، ولكن هذه العناية لم تكن مقصودة لذاتها ، ولم يحاول الذين جمعوها أو سجلوها أو أشاروا اليها أن يخضعوها لمنهج فني بطبيعتها ، ومن ثم لم يشغلوا أنفسهم باستخلاص القوانين التي تصدر عنها هذه المأثورات من ناحية أو التي تعين على تمييزها واستخلاص قيم الحسن والجمال فيها من ناحية أخرى .

ولكن العناية بالنظر الى المأثورات الشعبية على أساس علمي لاشك جديدة ، ترجع الى هذا العصر الحديث ، ونحن نستطيع دون شك أن نرى العلاقة بين احياء هذه المأثورات وبين الوعي القومي ، فما كان لها أن تبعث أو تدرس الا في ظل النهضة القومية التي عمت أوروبا وأمريكا منذ اوائل القرن ١٨ ، ثم انتشرت - ولا تزال - في آسيا وأفريقيا خلال هذا القرن .

ويحسد الأستاذ « الكسندر كراب » مقاييس حركات احياء التراث الشعبي العالم في اطار موجتين متتابعتين ، احدهما تلك التي صاحبت حركة اكتشاف الانسان لنفسه (أوروبا بعد العصور الوسطى) ، والأخرى رافقت حركة اكتشاف الانسان للفكر للرجل العادي (الثورتان الفرنسية والصناعية) . ولم يكن من قبيل المصادفة اذن أن تظهر افكار ومؤلفات تدعو الى جمع ما يصدر عن الفرد

بیتام: احمد مرسی



شك الاطار الأسطوري الذي يصفى هالة من
السحر والذهوض اللذين ، التي كان لها أكبر
الأثر في احتفال الناس بهذه الاعمال ، واعجابهم
بها •

وقد شهد جمهور المسرح في مصر في الآونة
الآخيرة عدة أعمال مسرحية اعتمد أصحابها على
مواويل شعبية شائعة ، فجعلوا منها
موضوعات لمسرحياتهم • فقد مثل « لنبييل
فاضل » مسرحيته « أدهم الشرقاوى » ولنقيب
سرور « ياسين وبهيه » ولشوقي عبد الحكيم
« شفيقة ومتولى » و « حسن ونعيمة » غير
أعمال أخرى يزعم أنه استلهمها أيضا من
المأثور الشعبي مثل « المستخبي » و « ملك
عجوز » ، « والخيال » • الخ

وقبل أن نعرض لهذه الأعمال المسرحية لابد
من أن نشير في ايجاز لبعض أشكال الاستيحاء
الفنى ، فقد يكون الاستيحاء بعرض الأسطورة
أو المأثور الشعبي ، مع إبراز المضمون
الانسانى فيه ، أو تفسيره فى ضوء قضايا
معاصرة أو مفاهيم فلسفية يتبناها الفنان كما
فعل سارتر فى الذباب • وقد يستخدم الفنان
فى استيحائه الصورة التجريدية للعمل الملهم
بما يتوافق والتكوين الذى ارتضاه لها من جهة
ومن جهة ثانية بما يتناسب مع المضمون الذى
يريد • وهناك شكل ثالث يتجلى فى حضور
النموذج أو المعنى الأسطوري فى جميع أعمال
الفنان وقد يتجرد هذا الحضور حتى يصبح
فكرة أو رمزا يبنى الفنان عليه مفاهيمه •

وقد يقوم الفنان بخلق أسطورة جديدة ذات
أبعاد شبه زمانية ومكانية تختلف عن الأبعاد
الأصلية للأسطورة التى تتفق معها فى المضمون ،
أو أن يخلق أسطورة ذات معانى ورموز
يتكرها بنفسه دون أن يكون لها وجود
سابق •

فإذا نظرنا الى هذه الاشكال العامة
للاستيحاء وحاولنا أن نصنف أعمال كتابنا
فاننا نرى من واجبا أن نعرض أولا للأفكار
العامة فى الأعمال الملهمة ، ثم نتقل بعدها الى
الأعمال المستلهمة •

والعمل المسرحى الذى نعرض له الآن هو ،

واضحة فى كثير من انتاج الأدباء والفنانين فى
العالم كله ، فهم يأخذون الموضوع القديم
ليضيفوا اليه تفسيراً جديدا ملائماً لموقفهم
النفسى والاجتماعى ، أو معبرا عن نظرة خاصة
تجاه الحياة والعصر ، أو غير ذلك من المواقف
والعوامل التى تميز كلا منهم • ونحن نذكر
على سبيل المثال ، لا الحصر ، مافعله « جان
جيروود » حين اتخذ « الكترا » رمزا لا للانتقام
وحده كما فعل القدماء ، بل للعدل أيضا ،
وضمن مسرحيته نقدا للحياة والمجتمع فى
فرنسا فى فترة ما بين الحربين ، نقدا
لساسة ، ورجال الدين وغيرهم • وكذلك
فعل « جان بول سارتر » فى مسرحيته « الذباب »
فقد جعل من « أوريسست » (شقيق الكترا)
البطل ، ولم يقف عند فكرة الانتقام من الأم
الخائنة ، أو فكرة تحقيق العدل ، والنقد
الاجتماعى وانسيامى كما فعل « جيروود » بل
عنى بفكرة الحرية الانسانية التى جعلت
« أوريسست » يقف موقف الثائر على « زيوس »
المعارض له ، والثى تجعل الانسان الحديث
يقف ثائرا على كل شىء ، غير محتفل بشىء الا
بحريته التى تجعله انسانا يحيا ليفعل مايشاء
أن يفعل •

ومما هو جدير بالذكر أن استلهام المأثورات
الشعبية ليس وليد هذا العصر كما قد يتبادر
الى بعض ، وإنما هو قديم جدا احتفل به
شعراء اليونان القدماء ، فان « أيسخولوس » ،
وسوفوكليس ويوريبيدس قد عرضوا لحياة
الأبطال والآلهة على المسرح فى أعمالهم ، كما
فعلوا عن الكترا واجامثون وكليتمسترا
زأريسست • • وكما فعلوا فى قصة « أوديب »
وهى التى أثرت فى أعمال كثير من الأدباء بعد
ذلك مثل « درايدن الشاعر الانجليزى ،
والفيورى الايطالى » وكورفى الفرنسى وكذلك
فولتير ودى سيس وشيئيه ، وأندريه جيد ،
وجان كوكتو وتوفيق الحكيم وغيرهم مما
يضيق بنا المجال عن حصرهم • وهكذا فان
هذه الظاهرة قد أتاحت للفنانين أن يجدوا فى
المأثور منهلا سخيا ينهلون منه ، ويعبرون به
عما يريدون ، وهم فى ذلك يستغلون دون

مع بطل القصة التي يحكيها الموال ، لكي يجعله يعبر عن المضامين الجديدة التي يريد التعبير عنها ، ومن ناحية الشكل فقد أفاد أيضا من الموال اذ أنه كان يسـتـحدث في بعض الأحيان نوعا من التوازي الفني بين الموال وبين الحدث انذى يدور على المسرح .

ويكاد العمل التالى الذى نعرض له وهو مسرحية « ياسين وبهية » يتفق فى المضمون الذى يراد التعبير عنه مع مضمون المسرحية السابقة ، فهى كسابقتها تعتمد على موال شهير بنفس العنوان ولكنه يختلف عن موال « أدهم الشرقاوى » فى أنه يحكى عما حدث بعد مقتل ياسين .

والذى يبدو هو أن ياسين كان هو الآخر خارجا على القانون ، وأنه قتل فى النهاية ، وليس بين أيدينا - فى الحقيقة - مايعيننا على تكوين رأى صحيح . من وجهة نظر وقائع الأحداث .

وعلى أية حال فان القصة الشعرية التي وضعها « نجيب سرور » والتي أخذت شكلا دراميا تتصور « ياسين » تصورا آخر ، وتجعله يعبر عن مضامين ثورية جديدة ، كما أنها تدور فوق أرض أخرى اختارها المؤلف لأنها أكثر تشخيصا للمضامين التي يريد بها . انه يحكى عن « بهوت » ويوجه حديثه :

للعـمال .. للزراع ..
أقص للعـرايا للجـياع ..
للكادحين تحت الشمس ..
للـسـائرين فوق كل أرض

نلاحظ فى السهول ، فى الأدغال ، فى الجبال وهو يعتمد فى قصته الشعرية على السرد الذى تتخلله جمل حوارية قصيرة لا تشكل مواقف مسرحية متكاملة ، أو حدثا دراميا ناميا . ويحافظ على الشكل المألوف للراوى الذى تعرفه مجتمعاتنا الشعبية ، فهو يعرض على لسان الراوى للشخصية الرئيسية ليضعهما من الخارج ، ومن الداخل ، ويجمع فى يده خيوطا ثلاثة تتداخل معا ، يصل الخيط الأول بين ياسين والأرض ، ويصل الثانى بينه وبين الباشا الاقطاعى ويصل الحيط الأخير بينه وبين

مسرحية « أدهم الشرقاوى » والمسرحية تأخذ اسمها من الموال الشهير بهذا الاسم ، وعلى الرغم من أن أدهم الشرقاوى عبد مجرما من وجهه نظر القانون الوضعى الا أن الموال أشاد ببطلته ، وشجاعته . فالموال يمثل بطولة العرف ضد القانون الوضعى . ان أدهم يابى الاعتراف بأن ولى القصاص هو الدولة ، ومن ثم فان الصراع الأساسى فى القصة يدور حول هذا السؤال .. من هو ولى القصاص .. الانسان أو الدولة ؟؟ وبالطبع فان الموال يجيب ببساطة .. ان الانسان هو ولى القصاص ، ذلك لأن الدولة فى ذلك الحين لم تكن دولته ، ولم يكن القائمون على أمره من مواطنيه فقد كان الذين يتحكمون فى مقدرات أموره غرباء عليه ، بعيدين عن قلبه ونفسه وعقله جميعا . من هنا انطلق الناس يتغنون بأدهم فقد كان بالنسبة لهم تجسيدا حقيقيا لما يعتل فى نفوس كثير منهم .

ويسرد الموال مغامرات أدهم ، وينتهى بمقتله بعد أن حاصرت قوات الحكومة بعد أن وشى به صديقه .

ننتقل بعد ذلك الى المسرحية لنرى ماذا أفاد المؤلف من الموال ، انه يصور قرية تعيش تحت سلطان أحد الاقطاعيين (عارف باشا) ، الذى ينكل بأهل القرية ، وبكل من يقف حجر عثرة فى سبيل تحقيق مطامعه ، وفى هذا الجو ينشأ أدهم فى كفالة عمه (سالم) بعد أن راح أبوه ضحية لظلم الاقطاعى المستبد ، وكما سنرى بعد ذلك اذ يزيج (الباشا) سالم الشرقاوى لأنه يعرقل تنفيذ مشروعاته ، وبازاحة سالم من طريق (الباشا) لا يبقى غير أدهم لكى يحسم حدة الصراع بين الاقطاعى وبين أهل القرية ، والمؤلف يركز على أدهم فيجعله بطلا ثائرا على الظلم والاستغلال ، لصالح أهله .

لقد اعتمد المؤلف على قصة الموال ، ولكنه لم يأخذ منها كثيرا ، انه يستغل القصة او الموال ليصمم منها أرضية تقف عليها الأحداث الجديدة ، والعلاقات الانسانية المستحدثة ، ولم تقف استفادته من الموال الشعبى عند هذا الحد ، بل انه أفاد أيضا من تعاطف الجمهور

بهي . وتلتف هذه الخيوط جميعا ليلتحم الذاتى الشخصى ، بالواقع الاجتماعى الخارجى ويتمثل الصراع حادا عنيفا بين الحب والكره الحب للأرض ولبيهه ، والكره للاستغلال والاقطاع .

والموقف الذى يريد المؤلف التعبير عنه هو علاقة الانسان بالمجتمع ، فهو لا يهتم بالمصير الفردى بقدر ما يهتم بمصير الجماعة كلها ، ومن هنا لا يظهر الحب فرديا يعبر عن نوازع فردية وإنما يستخدمه « نجيب سرور » ليعمق عن طريقة حدة الاحساس بالظلم فى نفس بطله ، ثم ينطلق منه الى التأكيد على ضرورة الثورة التى يجب أن تكون هدف كل « بهوت » فى مصر .

أما العملان المسرحيان الثالث والرابع اللذان تعرض لهما بعد ذلك فهما (شفيقة ومتولى ، وحسن نعيمة) ، وهما يعتمدان أيضا على الموالين الشهيرين الباقيين بعد موالى « أدهم الشرقاوى » و « ياسين وبهية » . والموال الاول (شفيقة ومتولى) يحكى قصة النثار للعرض ، فمتولى سجين التقاليد التى تتحكم فى عادات الناس ، فى أعمالهم ، وشفيقة قد خرجت على هذه التقاليد ومن ثم وجب الاقتصاص منها بعد أن لحق العار أباهما وأخاها وعائلتها كلها ، وولى اعصاص هنا لما هو فى غيره من الموالين ، ليس القانون الوضعى ، ولكنه العرف الذى يرسى سلوكنا معينا ، ونتيجة محددة ازاء مثل هذا العمل الذى أتته شفيقة . والموال يتخذ من صعيد مصر فيما بين أسسيوط وجرجا ، مسرحه الذى تجرى عليه أحداث قصته .

وتأخذ المسرحية الخط الرئيسى من الموال شفيقة قد سقطت ، ولكنها لم تسقط برغبتها أو بارادتها ولكنها دفعت قسرا الى السقوط لتفى بدين يثقل كاهلها ، ثم تف به من قبل . ان القدر هو الذى ينشر ظلاله القاتمة على الجميع ، ولا بد من السقوط ، وارتكاب الخطيئة التى لا فكاك من قبضتها . ومتولى فى المسرحية ليس ذلك المنتقم القاسى القلب الذى جاء ليقتل أخته كما فى الموال ، ولكنه قد جاء ليخلصها من ذلك المكتوب الذى يجثم على

صدرها .. ليخلصها من جحيم الحياة التى دفعت بها الى هذا الموقف . وتكاد صورة « شفيقة ومتولى » تشبه الى حد كبير صورة « الكترا وأوريست » فالكترا تنتظر أخاها أوريست لكي يخلصها من أمهما التى خانت أباهما ، وقتلته بمساعدة عشيقها .

وتسير مسرحية « حسن ونعيمة » فى نفس الخط الى حد ما ، وهى بالطبع تستلهم الموال المشهور بذلك الاسم أيضا ولكن التركيز هنا على « المقدر والمكتوب » أكثر مما هو فى المسرحية السابقة ، ربما لأن الموال يركز على « المقدر والمكتوب » أيضا ، فهو العامل الرئيسى المؤثر الذى يوجه مصائر أبطال القصة .

لو كنت أعلم بأن الوعد مدارى
لاكنت أطلع ولا أخطر قط من دارى
وارضى بقليله ، وأقول للقلب متدارى
دارى على بلوتك يائلى ابتليت دارى
والقصة هنا تدور حول حب « حسن المغنواوى » لنعيمة ؛ وانتقام أهل نعيمة من حسن ؛ الذى سار الى حتفه بارادته رغم معرفته بما ينتظره ولكنه ؛
قال حبيت ما بيدي والوعد غطى عليه
غضب ما بيدي

ياوقفة الشوم وانا الى جلبتها بيدي
وعدك ومكتوبك ياقلبي منه تروح على فين
واللى انكتب على الجبين لازم تراه العين
ويتكرر الحديث عن المقدر والمكتوب فى الموال أكثر من مرة ، فهو الذى ساق نعيمة لتحب حسن ، وهو الذى ساق جثة حسن لكي تعود الى بلده بعد مقتله ، وهو الذى جعل ابنة عمه تذهب الى الموردة لتملا جرار الماء ..
خذوا الجثة وزاحوها فى وسط الموج وآهو
بيجرى ..

مسير الغريب يروح بلده ..
وفضلت الجثة تعوم وترسى ..
لما رسى على موردة بلده ..
وينتهى الموال بهذه الوصية التى أراد بها الراوى أن يجمع خيوط الموال ، وأن يلخص أحداثه .
وأوصيك ياغريب ماتحب بره عن بلدك ..

نموت يا غريب وتحزن عليك بلدك ..
وحيل يحرىب ان احبر وعموده بلدك ..
وبما فعل الاستاد شوقي عبد الحكيم من قبل في « سميعة رمثوى » ، فانه في « حسن ونعيمة » قد اسقط كثيرا من تفاصيل القصة ، وان احتفظ في حلقة الصورة التي رسمها بلل مقومات القصة ، فالمرحىه تبدأ بحىث نوحى للجمهور بما حدث فى رموز بسيطه فالام تجرى خلف الديك لتمسك به وتعدده للذبح ، وديت بطبيعة الحال يرمز الى حسن ، ونعيمة تقف على السلم لتشاهد ماتفعله أمها كما حدث بالضبط يوم مقتل حسن ، والأب غائب عن الدار ، لم يشهد ذبح الديك ، كما لم يشهد ذبح حسن ، ولكنه يعرف ما يحدث ، ويعلم به . ويحدد مايحول فى نفس نعيمة من احساس بفضاعة الجرم الذى ارتكب رغم مرور سنوات طويلة عليه خيوط الصراع فى المسرحية . ان المؤلف لا يريد أن يعرض لنا ما حدث فى القصة التى استلهمها ، وانما يركز على تأثير ما حدث على كل شخصيات مسرحيته . وهو من هذه الناحية يبدأ من حيث انتهى الموالم .

ويتفق هذه المسرحية فى مضمونها الرئيسى مع الموالم فى التركيز على دور «المقدر والمكتوب» فى تحديد ماهية المسئولية ، والحرية .. هل يظل الانسان يجتر ماضيه ، نادما ، ملقيا بتبعة أفعاله على غيره ، أم ينفذ الماضى عنه ، يبحث احصى فى حاضره ، نحو المستقبل الذى يصنعه بيده .

العجوز (٣) : وايه الى كان فى ايدك تعليمه .. تمنى المكتوب ؟ !

نعيمة : دا لازم يتمنع .. (تتوقف) أصل المكتوب دا وحش .. سجن .. ومفيش مكتوب من برانا .. احنا الى بنمشى له برجلينا .. (فترة) .. وحسن جه للموت .. (باتهام) شيفاه هنا ع السلالم .. (تواجه السلالم) شفقه بعنيه دى رسمت صراخه بودانى وهو بيلطش فى الحيطان ، وماعيطتش عشان المكتوب ..

انه يجيب على السؤال على لسان نعيمة ،

وبدنه رغم ذلك يصور نعيمة وغيرها من أبطال اعماله على أنهم أشخاص مسلوبو الإرادة ، مخطنون وانل مشترك فى الخطأ حتى لو لم يشترك فيه ، وان الخطيئة الأصلية هى التى تتحكم فى مصير الانسان ، وتسيطر عليه .. ان كل شخصيه تتهرىب من مسئوليتها فيما حدث ، وتلقى تبعه على غيرها .. شفيقة تلقى التبعة فى سقوطها على عاتق هنادى ، والأب والام فى « حسن ونعيمة » يعتبران نعيمة هى المسئولة عن مقتل حسن ، وهى بدورها تلقى اللوم ، والخطأ على حسن لأنه هو الذى سعى الى حتفه رغم معرفته بما ينتظره .. وهكذا .. وملاحظة أخرى لاشك تظهر فى مسرح شوقي عبد الحكيم هى أن شخصياته رغم محاولاتها الخلاص من أسر الواقع أو المقدر ، الا أنها تظهر ضعيفة غير قادرة على ذلك ، بل انها تبدو غير جادة فى محاولاتها للخلاص ، فالذين يطلبون الخلاص ، ينتظرون مخلصين لن يأتوا وهم اذا أتوا ، انما يأتون فيما يشبه الحلم ، ولا يأتون فى الحقيقة ، ومن هنا فانهم فى النهاية بيدون وكانهم يضربون بأذرعهم فى الهواء حتى تخور قواهم ومن ثم يستسلمون للأمر الواقع . ويسيطر أيضا على الجو العام لأعماله جو سوداوى قائم متشائم ، يحسبه خطأ جوا مصريا ، ومن هنا فهو يزعم دائما أنه ينشئ مسرحا مصريا أصيلا فى شخصه ، وفكرته ، وتقديمه ، وعامة ؛ فى اطاره الخارجى والداخلى على السواء . وذلك على الرغم من تأثره بتشكيلة كبيرة من المذاهب المسرحية المختلفة ، قديمها وحديثها على السواء ، واستخدامه لعناصر أجنبية فى مسرحه . فالأقنعة ، والكورس ، والحوار المتداخل ، والجمل المقطعة ، والمونولوجات الداخلية ... الخ لاشك انما دخلت الى مسرحه من تجارب المسرح العالمى الطويلة ، منذ المسرح اليونانى القديم ، حتى الآن ..

والظاهرة الأخرى التى تلفت النظر هى غلبة الحس التشكيلى عليه ، فالحظة مجمدة فى مسرحياته ، لا تنمو ولا تتطور ، وشخصياتها نمطية ، وعلى ذلك فان المسرحية

انهم تعودوا أن يضحوا بزوجين من اندجاج ، يذبحان لتسليط دماؤهما فوق موقع البناء ، تيمنا واستبشارا بقوة البناء ، وسموده ، وهى عادة استمرت عندهم منذ أسلافهم الأوائل . من هذا التقليد انطلق « جورج ثيوتوكا » ، ففى مفهوم التضحية هذا تتركز خيوط الصراع ، ومنه تبدأ . ان « رئيس البنائين » مطالب لكى يرتفع جسره بأن يضحي بزوجته الطيبة التى يحبها جدا جدا ، أو أن يصرّف النظر عن بناء الجسر ، فهو لن تنهض له قائمة الا بدفن الزوجة الجميلة تحت أنقاضه . وكبير البنائين فى حيرة من أمره ، فما من سبيل للتوفيق بين بنائه للجسر ، وعدم قتله زوجته . ان « ثيوتوكا » يصور هنا محنة الإنسان . . . الإنسان الذى يتصف بالحرية ،

وإذا كان « ثيوتوكا » قد استلهم العادة
والأغنية الشعبية ، فقد جعل الأغنية تصاحب
الحدث الدرامي أيضا ، بحيث تعد الكلمات
صدى له ، وروحه النابضه .. ان « الأغنية
تعرف كل شيء .. كانت هناك .. وهي الآن
على كل لسان .. بالأغاني الشعبية والحوادث

والأمثال ليست مجرد كلمات تروى أو تنشر
 .. بل هي في الواقع نبع لحكمة لا تنضب ،
 وتحتوى على حقائق تتناقلها الأزمان .. (١)
 وقد استغل ثيوتوكا الأغنية ليفسر بها المأساة
 الانسانية ، ولعلها تبلغ روعتها في هذا المقطع
 عندما يصور عازف العود ما آل اليه حال كبير
 البنائين بعد أن تحققت نبوءة العجوز ولعنه
 الجميع ، وتكروا له ، وأنكروه ، وأنكروا ما
 أتاه من فعل يقشعرون منه الآن ..

من ذا الذى أشعل النار في البستان ...
 فاحترق سور الكرمة واحترق البستان ..
 واحترقت أيضا الشجرتان الشقيقتان ..
 الأولى احترقت وسقطت ..
 والثانية احترقت وظلت قائمة ..
 تلك التي احترقت وسقطت انتهت متاعبها
 أما التي احترقت وظلت قائمة فالتعاب
 كانت أمامها كثيرة ..

فكل من الزوجة وكبير البنائين قد قتلا ..
 الزوجة ماتت فعلا ، أما هو فميت حى والبطل
 هنا اذن هو الانسان .. الانسان الذى أقدم
 على التضحية ففقد حريته مما دعاه الى أن
 يصبح .. « تعالوا بنا ننجو .. لنعد بشرا
 من جديد » .

وهكذا فان النظرة العابرة لهذه الأعمال
 المسرحية تضع مسرحيات « أدهم الشرقاوى
 وياسين وبهية ، وجسر آرتا » فى خط واحد
 فقد استلهم مؤلفوها الماثور الشعبى مبرزين
 المضامين الانسانية فى ضوء القضايا المعاصرة
 التى تثير النقاش فى المجتمع الآن ، سواء فى

مصر أو اليونان أو فى غيرها ، مع الاعتراف
 بالطبع بتفاوتات اتقان كل منهم لأداته التى
 يعبر بها . ولا يفوتنا أن نشير الى أعمال بعض
 كبار الكتاب الذين لم نعرض لهم لضيق
 المجال ، « فايزيس » لتوفيق الحكيم مثلا كانت
 أطارا لعرض أفكاره الفلسفية والاجتماعية
 وفكرة الحب والوفاء .

أما مسرحية « شفيقه ومتولى » و « حسن
 ونعيمه » فهى تسير فى خط واحد أيضا يتفق
 مع فكر مؤلفهما ، فالمضمون أو النموذج الذى
 تقوم عليه المسرحيات يظهر حتى يكاد يصبح
 فكرة أو رمزا يبنى عليه المؤلف مفاهيمه
 ونظراته الخاصة .

وهكذا فان حركة احياء التراث الشعبى
 واستلهامه ، وتطويره لا تعنى فى رأينا
 النكوص عن غايات التقدم ، مهما قيل بشأنها ،
 أو كانت لما تنضج بعد النضج الكامل ، الا أن
 لهذه الحركة فى الواقع أثرا كبيرا من الناحية
 القومية والفنية . ففى احياء التراث الشعبى
 محافظة على كيان الأمة ، وتقاليدها التى هى
 أبرز مقومات شخصيتها القومية . كما أن
 التراث الشعبى ، ثر زاخر ، وهو نبع لا غنى
 عنه للأعمال الفنية سواء فى مجال الأدب أو
 الفنون الأخرى . ونحن اذا كنا نفتقر الى
 مدارس فنية متميزة بشخصيتها القومية ،
 وأصالتها التى تستمدتها من أصالة البيئة
 والمجتمع التى تقف على أرضها ، انما يعود فى
 الحقيقة الى أننا لم نهتم بترائنا الشعبى الى الآن
 الاهتمام اللائق والجدير به .



العجوز الشمطاء

بينما كان رجل أعمى «مكافو»
يتخبط في طريقه في (ماتاسو)
أبصرته عجوز شمطاء فتظاهرت
بالعطف عليه ودعته للإقامة معها
في بيتها الواقع بالقرب من
سور المدينة .

الأعمى : انى أقبل دعوتك وأرغب في الحياة
معك وليس معى الا هذه الساحة
وبها دجاجة وقيل أن أنصرف
متسولا أوصييك بالدجاجة خيرا ،
والحافضة على ما تضعه من بيض
(ولم يكدا الأعمى يغادر المنزل حتى
ذبحت العجوز الفرخة والتهمتها
ومضى من اليوم أكثره ، فعاد
الأعمى وسأل عن دجاجته) .

العجوز : ثعلب جاء واختطفها .

الأعمى : سيعوضنى الله خيرا منها (وخرج
يسعى وراء رزقه فعاد ومعه ماعز

(1) كثيرا ما يخطئ كتابنا ويكتبون هذا اللفظ الذى
يطلق على لغة مجموعة من القبائل النيجيرية وغيرها،
كما ينطقه ويكتبه الأوربيون أعنى (هوسا) وصوابه
كما جاءنا فى المراجع العربية القديمة التى وضعها
علماء غرب إفريقيا (حوسى) بألف حمالة



قصة واقعية
من الأدب الشعبي
باللغة السواحلية
نقلها إلى العربية
الدكتور فتوح حسين علي

فانتهزت خروجه من الدار وباعتهها
لجزار وعاد الأعمى فأخبرته أن
ضبيعا (كرا) افترسها فأسف
منها .

وعاد ومعه جمل فدست العجوز
له سما فبدت على الجمل علامات
الضعف وانقاذا للجمل من الموت
دعت الجزارين فتحروه ووضعوه
أمام مدخل الدار ولما رجع الأعمى
اصطلم بالجمل وظنه حطبا وضعته
العجوز أمام المدخل فأنبهها على
فعلتها .

العجوز : أرايت حطبا له رأس وسيقان .

الأعمى : وكيف هذا ؟

العجوز : إن الحطب هو جملك ، وقد نفق

الجمل ، لأن الذي وهبه لك اختار

لك جملا مثخنا بالرماح .

(فتحسسه الأعمى)

الأعمى : سيعوضني الله خيرا منه .

(وخرج الأعمى إلى حال سبيله ،

فاتجه إلى القصر الملكي ، وصادف

هذا اليوم أن كانت بالقصر وليمة

كبيرة ، وازدحم القصر بوفود



الزوار ، فلما فرغوا من الطعام ،
وزع الملك الهدايا على ضيوفه ،
وشاهد الأعمى جالسا عند مدخل
المجاز ، فأمر بأهدائه جارية
حسنة ، ليتزوجها ، ورجا
الملك الله أن يحسن جزاءه نظير عطفه
على الأعمى . فلما أحضر الضرب
الفتاة الى الدار ، أخبر العجوز
قصتها وأنه سيتأهل بها ، ورجاها
العناية بها ، حتى يشتري لها
ثوب الزفاف وبعض الهدايا .

العجوز : سأبذل قصارى جهدي للعناية
بها ، وستلمس هذه العناية عند
عودتك .

الأعمى : الله يشهد . حافظي عليها من أي
حيوان مفترس ، أو من رجل يبغى
حيازتها ، واني آمل ألا أفقدها .

العجوز : لن يفترسها حيوان ، ما لم
تعتبرني أنا ذلك الوحش الضاري
كما لن يحصل عليها رجل ، ما لم
أسلمها له بيدي ، وعند ذاك
سأكون أخبت من إبليس اذا
ما أضعت هذه الفتاة .

الأعمى : ان أحدا لا يعتقد أنك أكثر لؤما
وأشد فجرا من إبليس . هاك
الفتاة .

(تناولتها العجوز وانصرف
الأعمى الى حال سبيله)

العجوز : ابتها الفتاة انك جميلة جدا ، ولقد
وعدت الأعمى أن أعني بك
أتردين الزواج به الليلة ؟

الفتاة : هذه رغبة الملك ، واني أريد
الزواج .

العجوز : انتظري قليلا

(وأغلقت العجوز باب الدار على
الفتاة ، وتوجهت بسرعة الى شاب
ثري ، حسن البزة ، جميل
الهندام ، اشتهر بقضاء الليالي في
صحبة الفتيات الجميلات ، كما أن
عبيق ماء الورد الذي يرش به

منزله يعطر المدينة . وعرضت عليه
الفتاة) .

الشاب : انك تسأليني عن البقية الباقية
من ميراثي عن أبي ، فمن هي
الفتاة التي ستحضرينها لي ؟ اني
أعرف جميع بنات الهوى (كاروا)
في المدينة ، ولا أريد (كاروا)
أخرى ؟

العجوز : انها فتاة ليست من بنات الهوى ،
تمتاز على سائر فتيات المدينة ،

الشاب : من هي هذه الغيداء ؟

العجوز : انها عذراء لم يمسهها بشر .

الشاب : ما زلت محتفظا بجزء كبير من
ميراثي .

العجوز : ان الملك أهدى هذه الغادة الجميلة
بمناسبة الوليمة الكبرى - الى
رجل يجب ألا يستحوذ عليها .

الشاب : سأدفع لك مائتي ألف (كوري) .

العجوز : ستكون الفتاة خير متعة لمن
يقتنيها ، سيتمتع بها كل يوم ،
ولن يشتهي غيرها .

الشاب : سأقترض من أصدقائي مالا ،
لأنني أريد أن أقدم لك خمسمائة
ألف (كوري) .

العجوز : هل ستحصل على المال ؟

الشاب : سأرسل لك رسلا بالمال .

العجوز : هذا جميل .

(وعادت العجوز الى الدار وجلست

الى الفتاة الجميلة ، بجوار سريرها

وتبادلتا الحديث)

الفتاة : من سيتزوجني .. أهو الأعمى ؟

العجوز : اني أعرف شابا طويل القامة ،

جميل المحيا ، يداه ناعمتان ،

ووجهه يشبه وجه امرأة عربية ،

(شوا) وهو غني ، وتفوح

رائحة ماء الورد من دارة ، فتعطر

المدينة ، ويأكل وأهله يوميا

لحما طيبا ، كما يمنح عبيده نساء

وجميع نساء المدينة يعشقنه ،

ويتمنين الوصول اليه أما بنات

الهوى (كروا) فهن على استعداد
لأن يقدمن له مالا كثيرا ، اذا
ما سمح لهن بزيارته . وقد
سألنى الشاب عما اذا كنت أعرف
فتاة جميلة شابة لكى يقترن بها .
الفتاة : هل يقطن هذا الشاب هذه
المدينة ؟

العجوز : نعم ، ثم يا فتاتى الجميلة : الا
تعلمين أن هذا الأعمى فقير جدا ،
ولا يملك شروى فقير ، وهو
يخرج يوميا مستجديا ؟
الفتاة : انى أعلم هذا .

العجوز : لقد رأيت الأعمى ، كما رأيت
كيف أنه يرتدى الأسمال ، ولعلك
شاهدت كيف تملا الجروح
والكدومات ساقيه وقدميه وكتفيه .
انه أعمى ، يصطدم فى طريقه
بالأحجار والأشجار والجدران .
الفتاة : انى أعرف هذا .

العجوز : واذا ما حصلت على ثوب جميل ،
فلن يراه الأعمى ، واذا ما صفقت
شعرك فلن يبصره ، كما أنك اذا
تحدثت اليه فلن يسمعك ، لانه
دائم التفكير ، مهموم ، مشغول
بالاستجداء ، للحصول على طعامه
وطعامك ، واذا بكيت ضربك قائلا
لك : كيف تبكين وأنت تبصرين ؟
انى فقير وأعمى ولا أبكى . . !
واذا ما رزقك الله أطفالا تركك
فانلا : كيف أستطيع الحصول
على طعام يكفى الجميع ؟ كما انه
يسير هؤلاء الأطفال الى الشوارع
مستجدين . أتعرفين هذا ؟
(الفتاة بنفثت دموعها على الأرض
بأكية)

الفتاة : امى العجوز . أرجوك . أرجوك .
أرجوك . خذنى بسرعة الى
الشاب .

العجوز : انتظرى قليلا .
(خرجت العجوز وأحضرت لها

مسحوقا (كاتمبيرى) ، لتزين به
جبينها ، وكحلا - كولى - لعينيهما
وثوبا وشالا) .

(أما الشاب فقد طاف فى أحياء
المدينة مستعينا بأصدقائه ، لأعارته
ما هو فى حاجة اليه من مال ،
ممنيا أولئك الأصدقاء بأنه
سيحصل على فتاة جميلة جدا .
فاستدان منهم ما استدان ، وأضاف
الى المبلغ ميراثه ، ودعا بعض
عبيده وأرسل معهم المبلغ الى
العجوز . كما أرسل لها أيضا
أربعة أثواب ، وعقدين من اللؤلؤ
فأخذت العجوز المال ، وخبأته
وأعطت الفتاة ثوبا وعقدا ، وطلبت
اليها التزين بهما ، لأنهما هدية
من الشاب اليها ، فازدادت جمالا
واناقة)

الفتاة : أرجوك أيتها العجوز أن تسرعى بى
الى هذا الشاب الجميل .
العجوز : هيا بنا . . ولما وصلنا دارالشاب
أحسن استقباليهما ، ورجا أصدقاءه
التخلص من العجوز وطردها .
فأجابته : ستحتاج الى وتطلبنى ،
وانصرفت .

الأعمى : (وفى المساء عاد الأعمى الى الدار
وقد أحضر معه ثوب الزفاف
وطعاما ودخل غرفته)

الأعمى : بنيتى : أين أنت ؟ بنيتى ألا
تريدين تحيتى ؟ بنيتى : هل
انت خجلى ؟ انى لا أطلب منك
كلما . . سأجذك بالرغم من فقدان
بصرى .

(ثم جلس على السرير وأخذ
يتحسس)

الأعمى : بنيتى : لست على السرير .
بنيتى : انك خجلى ، لكن سأجذك
بالرغم من عمى . بنيتى : انى
ضرير ، انى فقير ، لكن الله يبارك
العمى ، ما لم يكونوا أشرارا .

الأعمى : (يفلق الباب خلفه) أين فتاتى الحسنة ؟

العجوز : هذه الفتاة الساقطة المتخذة لها عشيقا (فاك) قد حضر اليها بعد ذهابك ، ورغبت فى الدخول معه الى غرفتك .

الأعمى : (ثائرا) أين فتاتى الحسنة ؟

العجوز : (صائحة) كيف أستطيع رعاية فتاة ساقطة ؟ لقد جاء عشيقها بضربنى .. وأخذها وانصرف .

الأعمى : (يرفع العصا ويلوح بها للعجوز) أين فتاتى الحسنة ؟

العجوز : (ارتمت على الارض صارخة) هذه الفتاة الساقطة التى قذفتنى بأقبح السباب ، ثم استولت على نقودى ، وعجزت عن احتجازها بالبيت .

(وأراد الأعمى أن يهوى عليها بالعصا فوقعت من شدة الخوف)

الأعمى : (أوقف ضربها وقرر ألا يقربها)

انك تقولين : ان حيوانا لن يستطيع ان يحصل عليها ، هل نظرت الى كحيوان ؟ انك حيوان ، لقد قلت : ان رجلا لن يأخذ هذه الفتاة قوة واقتدارا .. اللهم الا برضاك ، فاعطيت الفتاة لرجل . لقد ذكرت أنك أخبت من ابليس لو ضاعت هذه الفتاة ، انك أخبت من ابليس حقا وبقينا ، لكن الله يعلم ويرى اذا كنت حقا أخبت من ابليس . بسرقة دجاجة بدا شر العجوز ، وبموت أناس كثيرين سينتهى .. ما لم يحل الله دون هذا . انتظرى سارى : ما اذا كان الله يرانى أم لا ، سأقفل الطريق فى وجهك .

(وخرج الأعمى بعد أن أغلق الباب خلفه)

العجوز : (صائحة) خرج الأعمى متوجها الى الملك .

ستتزوجينى - حبيبتى - ولن تخرجى معى الى الشوارع . ستصبحين زوجى يوم العيد الكبير . سيرعانى الله ويرعاك . أى بنيتى : لا تخجلى .. وتعالى الى .

بنيتى : أتريدى أن أبحث عنك حتى أجدك) . بنيتى ساقف . وسأسير الى جوار جدران الغرفة متحسسا ، علنى أجدك . بنيتى : لم أجدك .. انك قد خرجت .. سأنتجه الى ردهة الدار حيث يقطن آخرون .. وسأسألهم عنك .

لقد حضرت صباحا ، ومعى فتاة أهدانيها الملك ، ثم انصرفت ، لأشتري لها ثوب الزفاف ، وقد عدت ومعى الثوب ، فلم أجد لها هل منكم من يستطيع اخبارى عن مصيرها ؟

لا أعرف .

ان الفتاة قد خرجت .

لقد حضر اليها شخص وتحدث معها .

لا أستطيع أحد أن يعطينى عصا غليظة ؟

خذ العصا .. لكن حذار أن تساق الى القاضى ، فربما يكون خشب العصا أصلب من عظام العجوز الشسطاء .

الأعمى : حسنا (وأخذ العصا) الآن ستقع مشاجرة .

الشيخ : حذار من المثل أمام القاضى .

الأعمى : هذه مسألة لا تدخل فى اختصاص القاضى ، بل هى من اختصاص الله .

(وتوجه الأعمى تجاه العجوز)

العجوز : ما سبب تأخيرك حتى الآن ؟

الأعمى : أين فتاتى الحسنة ؟

العجوز : ويلاه من هذه الفتاة .. انها ليست على خلق . انها احدى بنات الهوى (كاروا)

شخص

ثان

ثالث

الأعمى

شيخ

الأعمى

الشيخ

الأعمى

الأعمى

العجوز

الاعمى : مولاي • مولاي • مولاي • أرجو

الملك : أن تعيرني عشرة رجال أشداء •

الملك : لماذا تريد العشرة الرجال الأقوياء؟

الاعمى : أتريد أن تضع سقفا جديدا على

البيت ؟

الاعمى : لا أريد أن أضع سقفا ، ان الأمر

ليس أمري ، بل أمر الله الذي

أعطاني عجوزا شمطاء أخبث من

ابليس •

الملك : هاك الرجال العشرة الأشداء •

(فتوجه بهم الاعمى الى شيخ

الجزارين (سركي فوا)

الاعمى : يا شيخ الجزارين هل لك أن

تعيرني عشرة حبال قوية (كبرى)

من تلك التي يستخدمها الجزارون

في ربط الثيران عند ذبحها ؟

شبح : ماذا تريد أن تفعل بهذه الحبال؟

الجزارين : أتريد صيد أسد ؟

الاعمى : كلا ، لقد أعطاني الله عجوزا

شمطاء • أخبث من ابليس ، وقد

أعارني الملك عشرة رجال أشداء

شبح

الجزارين : هاك الحبال •

الاعمى : هلموا أيها الرجال الأشداء •• الى

بيت العجوز الشمطاء ، واذا

ما أتيناها فشدوا وثاقها بالحبال ،

وأوسعوها ضربا ، ووكزا وركزا ،

ولكما ، ورفصا •

العجوز : ويلاه ويلاه لقد جرت دمائي حتى

غطت الأرض •

الاعمى : سنرى : هل فارق الشر العجوز

أم أنه ما زال يلزمها • ان الله

يريد أن تلقى العجوز جزاء

ما اقترفت يداها •

(ثم انصرف الرجال بحبالهم وبقي

الاعمى بالمنزل ، فأوقد نارا ،

ووضع عليها قلفلا ثم خرج بعد

أن أغلق الباب على العجوز) •

العجوز : ان دخان النار المشيع برائحة

الفلفل يكاد يخنقني •• ويل ••

ويلي •• ويلي •• عبثا اني أجرى

هنا وهناك ، وعبثا أجد مخرجا •

(خارت قوى العجوز فسقطت على

الأرض ففتح الاعمى الباب)

الاعمى : ان الله لا يريد لك الموت الآن •

العجوز : ان الدخان أخذ يتسرب خارج

البيت ، لقد نجوت من الموت •

الاعمى : والآن سأستدعي لها حلاقا

(جنسم) •

الحلاق : ماذا تريدني أن أصنع ؟

الاعمى : احلق شعر العجوز ، دون الاستعانة

بالماء •

الحلاق : قد فرغت من مهمتي •

الاعمى : خذى هذا الطوق (من الحديد

الصلب) المكسو بندف القطن

(اوشيك) والآن سأحملك فوق

الطوق (مكا) حملا وهو هذا

الحجر الثقيل ، وتجولى في البلاد

وتاجرى •

العجوز : لقد طفت بهذا الحجر سبعة

شهور •

الاعمى : ألقى الحجر والطوق ، لقد سرت •

الله هو الذي وضع هذا الحجر في

طريقك ، والآن فقد تأثرت لنفسى

ولا صلة لي بك ، ويسير كل منا

في طريقه •

العجوز : أيها الاعمى يقينا انك معجون •

(وسارعت العجوز الى دارها

لتطمئن على ما لها ومن ثم توجهت

الى السوق للتجار)

ابليس : أيتها العجوز ماذا وقع بينك وبين

الاعمى ؟

العجوز : لا تسخرن مني ، اني أقوى منك

بأسا وأعظم خطرا •

ابليس : انك أقل شأنا مني يا عجوز

ماتوسا • انك لا تعرفينني جيدا

العجوز : كيف لا أعرفك ؟ انك ابليس ••

وبالرغم من ذلك لم يصيبك

ما أصابني •• ولو حل بك بعض

ما حل بي لحزت قواك •

ابليس : ماذا صنعت من خوارق ؟
العجوز : انى لا اذكر كل الذى صنعت ،

لكنى اعرف جيدا اننى فرقت
جيدا بين احدى عشرة ألف أسرة
فافترق كل زوج عن زوجه واشتدت
الحفوة بينهما . كما انى فرقت بين
الذى حبيب وحبيبة ، وقد ازدادت
العداوة بينهما ، حتى ان احدا
لا يفكر فى العودة الى الآخر ، لكى
بتصافحا ويتزوجا وينجبا اطفالا .
هذا طيب جدا يا عجوزى .. لكن
بالرغم من ذلك فانا اقدر منك على
الشر ، وساقوم الآن بدور فى
السوق تعجزين عن الاتيان
بمثله .

العجوز : انك ابليس .. واعلم انك
تستطيع ان تفعل شيئا .. وشيئا
خطيرا ، لكن لا أعلم اذا كان فى
مقدورى ان آتى بمثله ، او اجوده
عنك ، فاتفوق عليك ، وذلك لانه
لم يسبق لك ان قيدك عشرة رجال
اشداء ، وشدوا وثاقلك بحبال
قوية جدا ثم قضيت وقتا فى دار
يملؤها دخان الفلفل ، وحملت
حجرا ثقيل على طوق من الحديد .
سارى ماذا تصنع انت . (واخذت
العجوز سلالها وعادت الى دارها)

ابليس : سأطوف بالسوق واجوب ارجاءه ،
متلصصا على تجار «الكولا» فيما
يتحدثون ، وأسترق السمع الى
تجار الملابس ، وتجار الجلود ،
وغيرهم من سكان المدن ، كما
سأستمع الى قصص واخبار
الوثنيين (مجوسو) الذين أقبلوا
على السوق مع نسايتهم لشراء
الحنوب والضان ، وقد استمعت
الى الكثيرين وخرجت بنتيجة ،
وهى: ان بعضهم يقدح فى الآخرين
ومنهم من يقتاب زملاءه كما ان
من هؤلاء التجار من يذكر الآخرين

بالحسنى ، والآن سأوقع بينهم ،
وأفسد العلاقات القائمة ، والآن قد
أقبل هذا التاجر الشهير الذى
تروح قوافله وتغدو محملة
بالبضائع سأخبره : كيف ان
الناس يتهمونهم بالنفاق ، وكيف
ان هذا المنافق حقا يوقع بين
التجار الذين لا يكسب منهم
كثيرا ، وبين الآخرين ، ولا يكاد
المنافق يسمع مقالة ابليس التى
دسها عليه ، حتى استل سيفه
(توكالى) وسار فى السوق
متحديا القوم ومن ذا الذى يجرؤ
ويقول له : انه منافق ؟

رجل : (يصيح) انت منافق وليعلم
الجميع هذا .

التاجر : ويلك (وضربه بسيفه وقتله
فتصايح القوم فى السوق بين
مؤيد ومعارض) .

معارض : ان المنافق قد جردنا أولا من
أموالنا ، واليوم يجردنا من
أرواحنا .

(تجهر رجال وقتلوا التاجر
ففرح لمصرعه كثيرون)

مؤيد : لستم خيرا منه ، - فمنكم الفشاش
والنصاب ، والزانى بامرأة غيره
(أيده كثيرون والتحموا بخصومهم
وقتل ما يقرب من ١٢٠٠ قتيل
واستمرت المجازر حتى حضر جنود
(دوجارى) الملك وأعادوا الأمن
الى نصابه)

ابليس : انظري ايتها العجوز الشبهة ،
تعالى معى ، لأريك ماذا صنعت
فى يوم واحد . . . ها هي
السلال ، والأنواب ، والكولا ،
والبن ، والأحذية ، والدقيق ،
والحيط ، واللحم المقدد ، ومئات
القتلى ، وجنود الملك يروحون
ويغدون بين البضائع المبعثرة ،
وجثث القتلى فوق أرض ملطخة

بأندماء • لقد انجزت كل هذا
فى يوم واحد •

العجوز : (منامه السوق) ان عدد القتلى
لم يتجاوز ١٢٠٠ قتيل كما ارى
سوف حاويه خاليه •

ابليس : لقد انجزت القتل والتخريب فى
يوم واحد •

العجوز : (فى احتقار) هذا كل شيء ؟ •
وبهذا تريد أن تدعى أنك أقدر
منى ؟ انصرف يا ابليس عد الى
منزلك •• وتعال غدا مساء لأريك
صنع العجوز •

وفى اليوم التالى خرجت العجوز
واشترت مائة ثمرة من ثمار
«الكولاء» الجيدة، وانا من ماء الورد
(وردى) وحفنة من العطور •
رأخذت العجوز ٥٠ ثمرة من
الكولاء والعطور وقصدت الى دار
(سركى) حيث قد تزوج منذ
زمن قريب عروسا فتية ، مضرب
الأمثال جمالا • نعم ان الملك قد
أصبح شيخا ، الا أنه ما زال
الملك العظيم وقد اقترن بفتاة
فى مقتبل العمر ، مضرب الأمثال
فى الجمال ، فأحبها الملك ،
وأصبحت هى حديث القوم ، لأن
الملك يفضلها على سائر أزواجه •
فدخلت العجوز على العروس
وقبلت الأرض أمامها • ثم أخذت
تمعن النظر فى الملكة وقالت :
الآن أفهم سر أحاديث الآخرين •
الملكة : (متأملة الشمطاء) ماذا يقولون
فى ؟

العجوز : انك جميلة جدا •

الملكة : ايه أيتها العجوز •• هنا لا يتفوه
الانسان بمثل هذه العبارات •
سأهيك شالا • قولى لى : ما
الجديد فى المدينة ؟ ثم انصرفى ••
انك فى القصر الملكى •

العجوز : (متأملة الملكة الحسناء) لقد قال

ذلك • قال : ستذهبن الى بيت
رجل كهـل ، يعنى الملك وقال
أيضا ستشاهدن الملكة الشابة
الحسنة ، التى تفوق نساء المدينة
حسنا وبهاء •

الملكة : (مقاطعة) قصى على شيئا جديدا
العجوز : هاك خمسين ثمرة من الكولاء وبعض
العطور ، ماذا يستطيع أن يرسل
لك غير هذه الهدية المتواضعة ؟
ان لديك كل شيء • واذا أرسل
لك خواتم من ذهب فسيراها
الملك •

الملكة : من أرسل هذه الهدية الى ؟ كيف
يجرؤ شخص ويرسل هذه الى
قصرى ؟

العجوز : رجل واحد فى المدينة، ولن يجرؤ
غيره على ارسال ثمرة كولاواحدة
فى هذا القصر الذى حدد فيه
الملك الكهل اقامتك •

الملكة : من أرسلك الى هنا ؟

العجوز : ان الذى أرسلنى الى هنا هو ابن
يرىما ••

الملكة : ألا يخشى ابن يرىما ان يرسل
هذه الهدية الى أحب الزوجات الى
الملك ؟

العجوز : اذا هاجم مائة أسد ابن يرىما فلن
يخشاه • واذا هاجمه مائة فيل
فلن يخافها، فكيف يخاف ابن يرىما
رجلا كهلا ؟

الملكة : ماذا يعتقد ابن يرىما ؟

العجوز : لا يفكر ابن يرىما فى (سلم)
ابن يرىما لا يفكر الا فيك •

اذكره عندما تسمعين انه توجه
الى ميدان القتال ، وفكرى فيه
عندما يأتيك خبر استشهاده فى
القتال •

الملكة : هل سيتوجه ابن يرىما قريبا الى
الميدان ؟

العجوز : انه يريد أن يتوجه الى القتال
غدا على ألا يعود

الملسكة : على ألا يعود ؟

المعجوز : ان ابن يريما لا يريد العودة الى هذه المدينة ، التي حدد فيها الملك الكهل اقامتك . ان ابن يريما يفضل الموت .

الملسكة : أريد أن يموت في الحرب ؟ (ثم بكّت) قولي أيتها المعجوز . كيف أستطيع رؤية ابن يريما الليلة ؟

المعجوز : هذه مسألة صعبة .

الملسكة : أيتها المعجوز يجب ألا يموت ابن يريما في الحرب . أيتها المعجوز : اذا رغبت الى الملك شيئا أطاعني . قولي لي : كيف أستطيع رؤية ابن يريما الليلة ؟

المعجوز : أيتها الملكة الجميلة الشابة :

توجهي الى الملك ، وقولي له : انك علمت أن أمك مريضة واستسبحيه الذهاب اليها ، لزيارتها ، وأنك ستعودين قبل أن يرخى الليل سدوله . فاذا ما سمع لك الملك ، فأسرعي وتعالى الى في منزلي الصغير ، الواقع عند سور المدينة .

الملسكة : سأعمل بنصيحتك ، وسأتوجه الآن الى الملك ، ومن ثم سأحضر الى منزلك .

المعجوز : تعالى الى ، وفي الليل سأذهب الى ابن يريما وأخبره أنك عندي .

الملسكة : هالك طرحة وثوبا (وانصرفت المعجوز) .

(أما الملكة فقد أخذت الكولا ومحرمة ، ووضعت فيها أربعاً من ثمار الكولا وقالت : ان ابن يريما شاب جميل : ثم وضعت أربعاً أخرى في محرمة ثانية وقالت : الملك كهل : ووضعت أربعاً أخرى في محرمة وقالت : لقد قال ابن يريما : اني أجمل امرأة بين النساء في المدينة ثم وضعت أربعاً أخرى في محرمة وقالت : ان

ابن يريما يجب ألا يذهب الى الحرب مرة أخرى . ووضعت أربعاً أخرى في محرمة وقالت سأرجو ابن يريما ألا يذهب الى الحرب ، وأخيراً . . . وضعت باقى الثمار في محرمة وقالت : الآن اذهب الى ابن يريما وسأركع أمامه راجية ، وقد حان الوقت لكي أتجمل ، والآن أعرف لمن أتجمل .

وخلعت الملكة ثوبها ، وارتدت ثوبا جميلا ، وفوقه آخر قديم ، وخرجت من البيت الى حيث يوجد الملك ، وأخبرت عبدا أن يتوجه الى الملك ويخبره أن الملكة تود مقابلته .

العبد : ان ميعاد المقابلة لم يحن بعد ، لأن كثيرين من وجوه المدينة قد حضروا لتحية الملك .

الملسكة : ويحك أيها العبد . اذهب الى الملك أو سأذهب أنا اليه وأرجوه أن يجيلدك . توجه الى الملك وأخبره أن امرأته الشابة تريد أن تتحدث اليه في أمر هام . انها تخشى موتا . اذهب .

(ذهب العبد الى قاعة الاجتماعات الملكية حيث كان يجلس الملك وحوله أعيان مملكته . فركع العبد أمام الملك)

العبد : مولاي . مولاي . مولاي .

الملك : ماذا وراءك ؟

العبد : ان الملكة الشابة تريد مقابلتك . انها تخشى موتا .

الملك : (وقف وخرج)

الأعيان : لقد أصبح الملك كهلا . ان أية (تشيروما) امرأة تستطيع أن تستحوذ عليه محافظ المدينة :

(جالاديا) ان الملك قد أصبح كهلا .

الملك : ماذا تريدن ؟

(الملكة تركع أمام الملك باكية . . وتنادي : مولاي . مولاي . مولاي . سركني . سركني . سركني)

الملك : انك تبكين وترتدين ملابس قديمة

ألم أقدم لك كثيرا من الثياب
الفاخرة الجديدة ؟

الملكة : (باكية • صارخة) مولاي •
مولاي • مولاي •

الملك : (انحنى عليها أخذ بيدها
وأوقفها) ماذا ؟

الملكة : بكيت وقالت : لن أموت أولا •
يموت الانسان ثم يتبعه الآخر
أيضا •

الملك : ماذا ؟

الملكة : (تنتحب) اسمح لي أن أتوجه
الى أمي حالا ، لقد بلغت أنها
مريضة وسأعود الليلة الى هنا •

الملك : هل أمك مريضة منذ زمن بعيد ؟

الملكة : (بكيت) لا • أسمح لي بالذهاب ؟
الملك : اذهبي •

(انصرفت الملكة وتوجهت الى
بيت العجوز الشمطاء)

العجوز : لماذا ترتدين هذه الثياب القديمة ؟

الملكة : دعيني • احضري لي ابن يريما
وبسرعة •

العجوز : ان الصياد أشعل نارا في الغابة،

وسيجملها الهواء الى مختلف

الجبال ، وستأتى النيران على

الضياع والصوامع •

(وتوجهت العجوز الى منزل

ابن يريما فوجدته جالسا وإمامه

عبيده يتقفون السيوف والخناجر

والرماح فركعت أمامه) •

ابن يريما : ماذا وراءك ؟

العجوز : ان ابن يريما لا يخشى الحصول

على الشبل من اللبوة •

ابن يريما : ما المسألة ؟

العجوز : ان الذى تسر لسماعه أذان

لا ضرورة لاستماع ثمان اليه •

ابن يريما : انصرفوا أيها العبيد (ولما خرجوا)

ما الموضوع ؟

العجوز : (بسطت طرحتها وبها خمسون

ثمرة الكولا ، ثم قدمت كذلك انا ،

الورد) هذه هدية امرأة شابة •

ابن يريما : ماذا تعنين ؟

العجوز : على أن أخبرك ألا تتوجه الى الحرب

يجب ألا تموت • اذا مات انسان

يموت الآخر ، لأن الثانى لا يستطيع

الحياة بغير الاول •

ابن يريما : (وقف) من هى المرأة الشابة

التي لا تجد فى زوجها ما يغنيها ؟

العجوز : ان المرأة الشابة تطل دائما من

فوق الجدران اذا ما خرجت للقتال

وهى لا تنسام - طالما انت فى

فى الميدان - وتظل يقظة طوال

الليل ، مترقبة عودتك - من فوق

الجدران - حتى تعود من الحرب،

وعندئذ فقط يغمض جفناها ليلا،

وتدب اليها الحياة ثانية •

ابن يريما : أيتها الشمطاء حدثيني عن هذه

الشابة من هى ؟

العجوز : انها أجمل شابة فى المدينة •• ألا

انها تقيم بين أرجل الأسود ،

والشجاع فقط هو الذى يستطيع

مشاهدتها وتحيتها •

ابن يريما : (استل سيفه) أيتها العجوز من

هى الغادة ؟

العجوز : الملكة الغاتنة •

ابن يريما : أهى الملكة الشابة ؟ (ثم أغمد

سيفه) : أين الملكة الغاتنة ؟

العجوز : انها فى دارى

ابن يريما : سيرى أمامى (اصطحب معه أحد

رجال حرس أبيه) •• وأرشدني

الى الطريق (ولما بلغا الدار دخل

ابن يريما من الباب • فشاهد

ابن يريما الغادة الحسناء واقفة الى

جانب المخدع فى أبهى الحلل

وأجملها ، وأغلقت العجوز باب

غرفتها وقضى ابن يريما مع الملكة

زمنًا ، وظل الحارس واقفا خارج

باب الدار الذى كان مفتوحا) •

العجوز : (خرجت مسرعة ، مخترقة

شوارع المدينة ، حتى بلغت الحى

الملكى ، وكان الأعيان قد حضروا
لتحية الملك ، وقدم لهم طعام
الافطار ، وتوجه الملك الى القاعات
الحلفيه وحيدا ، فجرت العجوز في
المجازات ، ودخلت القاعة التي
فيها الملك ، وركعت أمامه
وصاحت : هل تقتلنى لهذا
الحرب ؟

الملك : لماذا أقتلك ؟

العجوز : (تصرخ) ستقتلنى لأن غيرة
يخدعك .

الملك : ماذا وراك ؟

العجوز : (تبكى) ما ذنبى اذا كان ابن
يرىما لا يحترمك ؟

الملك : كيف لا يحترمنى ؟

العجوز : (تبكى) أليس فى استطاعة ابن
يرىما أن يسطو على أعراض
الآخرين ؟ هل من الضرورى أن
يدعو ابن يرىما هذه المرأة الجميلة
.. والتى لها فى قلب الملك مكانة
ممتازة ليضعها الى جانب الزوجة
الأولى ؟

الملك : أيتها الشمطاء : اصدقينى ..
وقولى لى : أين شاهدت ابن يرىما
مع زوجى الفاتنة ؟

العجوز : انهما فى بيتى .

الملك : (صارخا) انك تكذبين

العجوز : انظر لقد شاب قرناى ، ولا أستطيع
أن أكذب ، انهما يجلسان الآن على
سريرى وفى بيتى .

الملك : سأرسل معك رسولا ليرى بعينى
رأسه (ونادى الملك رجلا وكلفه
الذهاب مع العجوز ليتحقق من أن
ابن يرىما فى بيتها مع زوج الملك
الشابة الفاتنة

أخذ الرسول خنجرا وتوجه مع
العجوز الى بيتها الصغير القائم الى
جوار سور المدينة وعلى بابها يقوم
حارس ابن يرىما . ففتح الرسول
باب الغرفة ، ودخلها .. فشاهد كلا

مشغولا بصاحبه ، حتى انهما
لم يبصرا رسول الملك الذى استل
خنجره واغمده فى ظهر ابن يرىما
نادى الدم وسال على الملة التى
صرخت .

ابن يرىما : (يحتضر ويلفظ أنفاسه الأخيرة)
أه .. انه موت حسييس .

أما العجوز فانها كانت تقف خارج
الدار مع حارس ابن يرىما الذى
سمع صوت ابن يرىما يتأوه
ويقول : « انه موت حسييس »
فدخل .. سرعا الى البيت وطعن
رسول الملك فخر مضرجا بدمائه .

العجوز : الآن سيحمل الريح النيران الى
مختلف أنحاء المدينة فتأتى السنة
الذهب على المزارع والصوامع .
(ولما بلغت منزل يرىما صرخت
فى وجهه) : لماذا لم تسرج
حصانك يارىما ؟

يارىما : أيتها العجوز الشمطاء لماذا اسرج
حصانى ؟

العجوز : أتريد أن تنزل الى القتال راجلا
كأحد الجنود ؟

يارىما : من اشعل نيران الحرب ؟

العجوز : اذا أراد الملك أن ينقض على مدينة
أجنبية كنت انت فى مقدمة
المقاتلين والآن - وقد أمر الملك
بقتل ابنك - تبقى على حصيرك
مضطجعا (فقفز يارىما من مكانه)
أليس ابنك هو وحيدك ؟

يارىما : أسرجوا الحصان .. أسرجوا
الحصان .

العجوز : (وانصرفت العجوز قائلة : الآن
يزيد الهواء النار اشتعالا ..
وستأتى على المزارع والصوامع
وكل أخضر ويابس فى المدينة ..
ومن ثم توجهت الى قصر الملك
صارخة : ملك . ملك . ملك .

اسرج حصانك

الملك : ماذا جرى ؟

(صارخة) كنت ملكا ، أما اليوم
فلست ملكا . ان ياريماء امر بقتل
رسولك . . انه يمتطي صهوة
جواده ويجوس خلال المدينة مع
فرسانه .

الملك : اسربوا حصاني . . اسرجوا
حصاني

العجوز : أعدوا قبرا للملك . أعدوا قبرا
(وجرت العجوز صائحة : سأزيد
النار اشتعالا . . سأطعمها حطبيا
وعشبا يابساً) وجرت . . ثم
جرت . . حتى بلغت مأوى
المتسولين واللصوص فنادتهم
قائلة : اذا ما اقتتل كبار
الوحوش ، افترست الديدان
جثثهم .

المتسولون
واللصوص : ماذا جرى ؟

العجوز : ألا تسمعون قرع طبول الحرب . .
ووقع سنايك الخيل ؟ لقد أعلن
كل من الملك وياريماء الحرب على
الآخر وجميع الرجال في الطرق .
المتسولون
واللصوص : لسنا هنا لنحارب . ليقاتل
الآخرون . فماذا نصنع ؟

العجوز : ان جميع الرجال في الشوارع . .
ولا من حارس للمنازل . توجهوا
الى هناك . . وأحرقوا المنازل بعد
أن تخلوها من الملابس والألآء
والفضة والذهب .

المتسولون
واللصوص : - هذا هو الصواب وسنصنعه .

العجوز : الآن تستطيعون الحصول على ما
تريدون . ان جميع الرجال في
الشوارع . (وهروا المتسولون
واللصوص بينما كان الرجال
الرجال يسرون في الشوارع

مدججين بالسلاح يقرعون الطبول
وانفرسان يهزمون الخيول)
ياريماء : (جمع فرسانه واتجهوا الى الحي
الملكي ، كما جمع الملك فرسانه
واتجهوا الى دار ياريماء) لقد قتلت
رحيدي .

الملك : (صارخا) ان ابنك قد خانني مع
امراتي الجميلة .

(وبرز الملك ليريماء شاهرا سيفه
(توكأى) فأصاب كل منهما
حصمه ، وسقطا ميتين من فوق
حصانيهما . . فصرخ أنصار
الملك ، وصاح أنصار ياريماء ،
ياحتلط النابل بالنابل في حرب
دامية ، مستخدمين الرماح
والسهام والأحجار وغيرها ،
وهربت النساء الى البيوت يخفين
الأطفال ، كما اختفت الفتيات في
الصوامع . أما المتسولون
واللصوص فقد أخذوا يعيشون في
البيوت فسادا ، فأحرقوا ما
أحرقوا ، ونهبوا ما نهبوا ،
وعلى باب المدينة وقفت العجوز
الشصطاء ترقص : ان العجوز
تغنى صائحة . منذ شبابي لم
أرقص منذ شبابي لم أغن .
ابليس تعال وانظر ماذا تستطيع
العجوز فعله . ابليس : ألم أتفوق
عليك ؟

(رأى ابليس كل هذا)
وخشى ابليس دهاء العجوز
ومكرها . . ونزل من فوق السور ،
وغاص في أعماق الأرض ، وغاب
عن عيني العجوز .
وغابت الشمس .

دكتور فؤاد حسنين على



ولقد اختلفت مدارس الفولكلور حول موضوعه، منها ما قصره على الأدب الشعبي وبعضها حدده في الحكايات الخرافية والأساطير، وعلى النقيض مضت بعضها تضم طرائق الحياة الشعبية ووجوه نشاط الناس الثقافية والحضارية ضمن إطاره إلى أن تم التقدم الذي حدث في السنوات الأخيرة واتسع مجال الرؤية وأخذ علم الفولكلور يحدد لنفسه موضوعه ومناهجه . فاتجه كثير من علماء الفولكلور (على طول جبهة تمتد بين بلاد البلطيق والبلاد الاسكندنافية وإيرلندا) إلى القول بأن ميدان الفولكلور هو تلك الفنون التي تمتاز بعراقها وتناقلا عن طريق التقليد والمحاكاة أو النقل الشفاهي ، وهي غالبا مجهولة المؤلف ، وتمتاز بأنها تصور سلوك الشعب النفسي والاجتماعي ونزوعه إلى التعبير عن نفسه وأشواق روحه .

إن المادة الفولكلورية ذات طبيعة محلية تختلف مكوناتها من بيئة إلى بيئة وفق ظروفها الحضارية والثقافية . ومن جهة أخرى فالمادة الفولكلورية ذات طبيعة متشابكة تلتحم عناصرها في نسيج حي متكامل من المتعذر عزل أجزاء منها لدراستها على حدة . فهي ليست مترابطة فحسب بل إنها متداخلة تصنيف عناصر إلى العناصر الأخرى وتفسرها بحيث يصعب تمييز كل على حدة ، كما أنها تحتاج إلى مهاد من المعلومات عن ظروفها الجغرافية والاجتماعية والتاريخية .

نسلم إذن بأن تصنيف المادة الفولكلورية في مثل هذه الظروف مسألة فيها بعض التعسف الذي سنضطر إلى قبوله لأغراض التنظيم والدراسة .



جمالية من وجهة النظر الشعبية ، واضعين في الاعتبار المعتقدات والعادات والتقاليد الشعبية باعتبارها تصويرا لنزوع الروح الشعبية الى اقتحام أسرار الكون والنفاذ الى ما وراء الظواهر المألوفة متضمنة حكمة الاجيال ومحصلة خبرتها . كما أنها الاطار الطقوسى الذى يوضح ويفسر لنا شتى ألوان الابداع الشعبى التى هى جزء منه وتعبير عنه .

واذا اتفقنا على المادة التى تجمع فعلينا ان نبدأ محاولتنا لتصنيفها واضعين فى اعتبارنا ان يحقق ذلك التصنيف جملة اشتراطات :

١ - موافقة التصنيف لظروف المادة الفولكلورية المصرية .

٢ - مراعاة اطراف نمو المادة المجموعة .

٣ - سهولة العمل بالتصنيف وسرعة الاهتداء الى النصوص المطلوبة .

وتقاليده ومعتقداته ولا بد من الاهتمام بسائر الحقائق الأخرى عن الحياة الانسانية .

واذا كان أولئك العلماء قد حددوا مجال الفولكلور فى ذلك الاطار ، فهم قد فعلوا ذلك حتى يأخذ استواءه كعلم ذى ميدان محدد ، ولكنهم يؤكدون ارتباطه بعلوم الاجتماع والانثروبولوجيا والاثنولوجيا وتاريخ ما قبل التاريخ وتاريخ الحضارة . والفولكلور بهذا ليس فريدا فمثله مثل سائر العلوم ، كل منها له ميدانه المحدد ولكنه يرتبط بعلوم أخرى تشكل معه دائرة واسعة تتبادل فيها الاستفادة من نتائج بعضها البعض ، فمثلا علم الطبيعة يرتبط بالرياضيات والكيمياء رغم أن لسكن منها ميدانه المعلوم .

اذن فالمادة التى نتولى جمعها هى تلك التى تتعلق بالابداع الشعبى والتى تحقق قيما

نفس بطاقة الفهرس الأول النوعى عليها نفس البيانات مع صعود الفقرة الخاصة باسم الراوى لتكون هي الاولى .

وقبل أن ننتقل من فكرة البطاقات لنسرد التصنيف المقترح - نود أن نوضح مصير المواد الاصلية التى تشير اليها هذه البطاقات وهذه المواد يمكن حصرها كالتالى :

- ١ - تحف ومجسمات ونماذج .
- ٢ - تسجيلات صوتية .
- ٣ - صور وأفلام .
- ٤ - مدونات الباحث وتقاريره .

وهذه المواد مكانها فى مكتبة سنطلق عليها « مكتبة التسجيلات » . وتجهز هذه المكتبة بشكل يصون محتوياتها من عوامل التلف كأن يكيف هواؤها وغير ذلك من تجهيزات . وتوضع هذه الوثائق ، كل مجموعة على حدة مرقمة وفق تسلسل ورودها . ذلك عدا مجموعة التحف والنماذج والمجسمات التى يمكن تجميعها فى متحف مستقل حيث تسقى النماذج وفق أصول العرض المتحفى على أن ترقم ليسكن نقل الترقيم الى بطاقة النموذج ويسهل الاهتداء اليه .

التصنيف النوعى :

(أ) المعتقدات :

١ - الاعتقاد فى الكائنات العلوية والسفلية :

يشمل :

الاعتقاد فى ١ - الجن ٢ - العفاريت ٣ - المردة ٤ - الهواتف ٥ - الملائكة ٦ - أرواح الموتى ٧ - أرواح الأشقياء (مثل النباتات والأماكن) مع أحوال تلك الكائنات : تشكيلاتها وتقمصاتها ، حياتها (ماذا تأكل وأين تسكن) تعاملها مع الانسان (كيف تحل به وكيف تخرج منه) .

٢ - ظقوس الدخول والخروج :

ونعنى بها المراسيم الاحتياطات الواجب اتباعها عند دخول مكان أو الانتقال الى طور جديد من أطوار الحياة . وبالمثل ما يتبع عند الخروج من تلك الاماكن والاطوار فمثلا عند دخول العروس الى منزل الزوجية تتبع بعض

والشرطان الاول والثانى محكما العمل بالتصنيف ، أما الشرط الثالث فينقلنا الى الارشيف . فنظرا لتعدد اشكال المادة الفولكلورية ، تتعدد بالتالى اشكال تسجيل ورصد تلك المادة فهناك الأشرطة والأفلام والصور الفوتوغرافية ثم نماذج الصناعات والأشغال اليدوية الشعبية الى آخر اشكال ذلك التسجيل والرصد ، مما سيجعلنا نكتفى ببطاقات تنوب عن تلك المواد لتيسير التعامل معها وسرعة الاهتداء الى المطلوب . ثم ترتب تلك البطاقات وفق التصنيف المطروح . ولزيد من سهولة الاستفادة بتلك البطاقات . ترى أن ترتب بطاقات الارشيف فى ثلاثة

فهارس :

الفهرس الأول : ترتب فيه البطاقات وفق التصنيف النوعى .

ويذكر فى بطاقة ذلك الفهرس البيانات التالية :

- ١ - النوع العام للنص (ادب شعبى مثلا)
- ٢ - النوع الخاص للنص (حكاية مثلا)
- ٣ - رقم التسجيل والجزء الموجود عليه النص وتاريخ التسجيل (شريط رقم ٢٠٠ فقرة ١٠ فى ١-٣-١٩٦٧ مثلا)
- ٤ - راوى النص (فلان)
- ٥ - اقليم الراوى (الشرقية مثلا)
- ٦ - رقم التدوين وتقرير الباحث عنه (الملف رقم ٩٠)
- ٧ - موجز للأفكار الأساسية فى النص وبدايته ونهايته .

الفهرس الثانى : وترتب فيه البطاقات ترتيبا اقليميا وفق محافظات الجمهورية والبطاقات فى هذا الفهرس صورة من نفس بطاقة الفهرس الاول النوعى عليها نفس البيانات مع صعود الفقرة الخاصة بالاقليم لتكون هي الاولى .

الفهرس الثالث : وترتب فيه البطاقات حسب الراوى حتى يسهل الاهتداء الى ما رواه كل راو على حدة ثم يتتابع ترتيب الرواة ترتيبا ابجديا . والبطاقة فى هذا الفهرس أيضا صورة من

الاقاليم اجراءات معينة • وعند سقوط «أسنان اللبن» عند الطفل ، واحتضان تتبع مراسيم وطقوس تنسب الى تجاوز الصبي لمرحلة الطفولة •

٣ - طقوس التفاؤل والتشاؤم وتشمل الاعتقاد فى :

١ - أشياء وأفعال تجلب الحظ وأخرى ممنوعة أو مكروهة : مثل كنس المنزل بعد الغروب يؤدى الى جلب الحراب الى المنزل فى اعتقاد أجزاء من شمال الدلتا •

٢ - التوقى : مما يجلب الشر أو النحس مثل الأحجية •

٣ - اللعن : بمعنى استعداد القوى غير المنظورة بقصد اىذاء الملعون •

٤ - التبرك : وذلك باتخاذ مراسيم أو التلطف بعبارات يقصد بها جلب الخير •

٥ - العين : الاعتقاد أن نوعا معيناً من العيون له تأثير طيب وآخر له تأثير ردى •

٦ - الايام : هناك ايام من الاسبوع وأخرى على مدار السنة لها تأثير طيب وأخرى ذات تأثير يخشى عاقبته •

٧ - الاعداد : وبالمثل لبعض الاعداد تأثير مكروه أو غير مستحب وأخرى ذات دلالة طيبة •

٤ - الاعتقاد فى قدرات خاصة للاسماء والكلمات :

النطق بعبارة « افتح يا سمسم » مثلا كان يفتح الابواب المغلقة فى الحكاية الشعبية ولأسماء الاماكن والبلدان والأشخاص والأشياء تأثير ومعنى خاص •

٥ - الاعتقاد فى استقرار الغيب :

كالكشف عن المستقبل بقراءة ورق الكوتشينة والودع •

٦ - الايمان بالسحر والتعزيم وأخذ «الآتر» وعمل «الاعمال» والخواص السحرية للمعادن وبعض الاشكال •

٧ - الاعتقاد فى الاولياء والوسطاء •

٨ - الايمان بالهبات وما يدخل فى باب القرابين •

٩ - الاعتقاد بالطب الشعبى • وفيه مثلا العلاج بالكلى ، والعلاج بالأعشاب ، والعلاج بالرقية والعلاج بالزوار (هنا مكان الزوار كطقس واعتقاد أما الجانب الحركى فيدرس كرقص) •

١٠ - التحكيم ويظهر الجانب الاعتقادى فيه فى مثل طقس « البشعة » الذى يلحق فيه المتهم اثناء نحاسيا ساخنا فاذا كان بريئا نجا اما اذا كان غير برىء فانه يضار •

(ب) العادات والتقاليد :

وهى الممارسات المنتظمة والجانب السلوكى من المعتقد وفيها ينبغى ملاحظة الاختلافات بين الذكر والانثى وبين القرية والمدينة •

١ - عادات دورة الحياة : التى تدور حول :

- ١ - الميلاد •
- ٢ - السبوع •
- ٣ - الحتان •
- ٤ - الخطبة •
- ٥ - الحنة •
- ٦ - هدايا العرس •
- ٧ - الزفاف •
- ٨ - الوضع •
- ٩ - المرض •
- ١٠ - الموت •

٢ - المواسم :

١ - الزراعية : فهناك عادات ترتبط بمواسم الحصاد مثلا •

٢ - الزمنية : مثل تلك العادات التى تحتم تقديم هدايا للبنات المتزوجة فى نصف شعبان وعاشوراء وغيرها •

٣ - الاعياد : وهى ترتبط بدورة زمنية معينة ولكننا نفرد لها أهميتها ووفرة العادات التى تدور حولها •

٤ - الموالد : وبالمثل نفرد الموالد •

٣ - المراسيم الاجتماعية :

كمراسيم الاستقبال والتوديع • والعلاقات بين الكبير والصغير والغنى والفقر والذكر والانثى •

والعلاقات بين الفرد والمجموع وبين طبقات
ومهن معينة كالحانوتية والحلاقين .

٤ - العلاقات الاسرية :

وفيها يوضح مركز الاب والام والابناء
والعلاقة بين الاكبر والاصغر .

٥ - اللائق وغير اللائق :

فمن غير اللائق أن ارتدى ملابس ملونة في
فترة الحداد مثلا .

٦ - الموقف من الغريب والخارج على العرف والمألوف .

٧ - عادات ومراسيم الماكل والمشرط

٨ - الحياة اليومية :

يراعى هنا البرنامج اليومي لنشاط الفرد
والعادات الشائعة بالنسبة للتوقيت اليومي
مثل عادة « الفيلولة » .. الخ

٩ - فض المنازعات :

كمجلس العرب وحقهم وما الى ذلك .

(ج) الادب

١ - السير : الشعرى منها والنثرى

٢ - القصة : وهي التي تدور حول حادثة
واحدة وفعت لبطل واحد مثل قصة
الامام علي مع الملك الهضام .

٣ - الاسطورة

٤ - الحكاية

٥ - الموالم

٦ - الاغانى : (الميلاد - العمل - الغزل -
الافراح .. الحبيح)

٧ - البكائيات (العديد) وقد آفردناها هي
والموالم والمدايح نظرا لاتساع تلك
الفنون .

٨ - المدايح الدينية : (حول الرسول وآل
البيت والأولياء) .

٩ - الابتهاالات : الدينية .

١٠ - الرقى

١١ - المجردة والسطح

١٢ - المواوية

١٣ - الامثال

١٤ - امير والاقوال السائرة

١٥ - النداءات

١٦ - الالغاز

١٧ - النكت

(د) الموسيقى :

١ - الموسيقى المصاحبة :

(أ) للآغانى

١ - آغانى الميلاد

٢ - آغانى العمل

٣ - آغانى الغزل

٤ - آغانى الافراح

٥ - الحبيح

(ب) للرقص :

(ج) للنداءات والابتهاالات والمدايح

(د) للانشاد والسير

٢ - موسيقى بحتة

٣ - الآلات الموسيقية

(أ) آلات نفخ

(ب) آلات وترية

(ج) آلات ايقاع

(هـ) الرقص :

١ - رقص مناسبات (جماعى - فردى)

٢ - مرتبط بالمعتقدات : زار - ذكر -

موكب صوفية

٣ - طبقات وفئات محددة : (غوازى مثلا

- والحريم)

٤ - الالعب

(أ) غنائية

(ب) منافسة

(ج) أطفال

(د) تسلية

(هـ) فروسية

(و) فنون التشكيل

١ - أشغال يدوية : على الخامات التالية :

١ - النسيج بأنواعه

٢ - الخشب

٣ - الخوص (وأسرتة من القش والبردى

والخلفاء والغاب والسعف والجريد

والليف)

- ٤ - الحديد
- ٥ - الفخار
- ٦ - الخزف
- ٧ - الزجاج
- ٨ - النحاس

٢ - الأزياء

كأزياء المناسبات المختلفة للأعياد والعمل
والزفاف .

٣ - أشغال التوشية :

بالابرة - الحرز - الترتير - القماش -
بالتفريغ . على مختلف الأشياء كالملابس -
المفارش ، البرادع ، الحرج ، البراقع ،
الطرح ، المناديل .

- ٤ - الخلي
- ٥ - أدوات الزينة
- ٦ - الإناث
- ٧ - العمارة
- ٨ - الدمى والتعاويد (أشكال النحت
الأولية)
- ٩ - الرسوم الجدارية
- ١٠ - نقوش الاحجبة (للآدميين والحيوانات)
- ١١ - الوشم
- ١٢ - الحلوى (قوالب عرائس المولد وما إليها)

(ز) فنون المحاكاة

- ١ - خيال الظل
- ٢ - الأرجواز
- ٣ - التمثيليات
- ٤ - الحواة

نرى إذن أن التصنيف والفصل بين
الظواهر الفولكلورية مشكلة صعبة فكما وضحنا
من قبل من المشكل تحديد أن هذه المادة
تتبع هذا النوع أوذاك . إذ أنها ظواهر متداخلة
كما أن بعضها قد يتحول أو يفقد إطاره
العقائدي المعين مع الزمن ليؤدي وظيفة
أخرى .

وهكذا فإن مادتنا محددة بالإطار الذي
حددناه للفولكلور مبتعدين عن تلك النظرات
والمناهج الانثنوجرافية التي تجمع كل ما يتعلق
بالحياة الشعبية مثل تلك المدارس التي أشرنا

إليها في بداية المقال وخاصة كما وضح لدى
جمعية الفولكلور الانجليزى الايرلندية . وما
أن نتصفح - مثلا - فهرس مجموعاتنا حتى
نجد اهتماما شديدا بظواهر نراها بعيدة عن
الفولكلور ، ففي مجال الحياة الانسانية نجدهم
يهتمون حتى بوسائل المواصلات وأمور التجارة
وهذا غير ما اتفقنا عليه من أننا ننظر للتراث
الشعبى باعتباره تراثا فنيا أولا يسعى للتعبير
عن حياة الشعب وتفسير الظواهر الغامضة .

ولكن هل تنتهى بذلك التصنيف النوعى
مهمة الارشيف ؟ فى الواقع ان الفولكلوريين
يطمحون الى مزيد من تحليل المادة الموجودة بين
أيديهم الى أصغر وحداتها الجزئية (موتيفات)
وعمل فهرس بها ، تسهila للمدارسين ولتتسنى
عرض هذه العناصر الاساسية ومتابعة ترددها
داخل كل نوع وكيف يتم بها بناء وحدات
أكبر . الخ . ذلك النوع من الدراسات
وعقد المقارنات واستخدام النتائج . ولكن هذا
النوع من التحليل مازال متعثرا ولم يحرز
تقدما يذكر الا فى ميدان الحكاية الشعبية
بالتحديد . وذلك بفضل العالم الكبير « ستيت
طومسون » فقد نشر فهرسا للعناصر الاساسية
المتروكة فى الحكايات الشعبية الاوربية ، مبينا
ما نشره العالم الفنلندى « أنتى آرن » فى
فهرسته للحكايات . والجراة على هذا النوع
من التحليل يتطلب توافر مزيد من العلماء
ومزيد من الخبرة والشاق من الجهد ، نطمح
أن تتوافر جميعا لنا عن قريب ، وعلى طريق
العلم الطويل نأمل أن تؤدي هذه المحاولة
المتواضعة دورها .



الصَّنج
وَالْمُسَمِّيَّة
الشَّعْبِيَّة

أَقْدَمُ
الْوَتَرِيَّاتِ
فِي الْعَالَمِ

بقلم الدكتور
محمود أحمد الحفني

مما يقرره التاريخ أن نشأة الآلات الوترية كانت عصا قابلة للالتواء ، من غصن شجرة ، ينزع عنها غلافها من الوسط ويظل مثبتا فيها من الطرفين ، ويستعمل هذا الغلاف كوتر .. ثم فكر الإنسان على امتداد السنين في أن يركب في العصا وترا أجنيا بدل غلاف الغصن .. ثم اهتدى بعد ذلك - رغبة منه في تقوية الصوت - إلى وضع الوتر فوق صندوق رنان أو مصوت ، فركب الوتر على قرعة عوم أو ما يماثلها .. ثم صنع هذا الصندوق من الخشب .. ثم فكر بعد ذلك في أن يزيد في عدد الأوتار فجعلها متعددة بعد أن كانت واحدة .. ثم ثبت الأوتار في أوتاد هي التي عرفت فيما بعد باسم المفاتيح أو « الملاوى » .



عازفة بالكثارة من نقوش الأسرة التاسعة عشرة في طيبة

نقوش الأسرة الخامسة بمتحف القاهرة رقم ٢٣٣ .

آلة الصنج (بفتح الصاد أو كسرهما وتسكين النون) أو الجنك (بضم الجيم أو فتحها وتسكين النون) والتي تعرف في العصور الحديثة باسم (الهارب) هي آلة موسيقية بحثة . بل هي أقدم الآلات الوترية المصرية إطلاقا . وهذه الآلة « مطلقة » الأوتار . ومعنى الأوتار المطلقة أن كلا منها يخصص لصوت واحد ولا بد للآلة من هذا النوع أن تشتمل على عدد من الأوتار بقدر عدد الأصوات التي يراد استخراجها منها . وليس هذا هو الشأن في الآلات التي يعفق فيها بالأصبع على الوتر في مواضع مختلفة منه حيث يمكن أن يستخرج من

الفنون الشعبية - ٤٩

هذه هي الخطوات التي خطتها أقدم الآلات الوترية قبل أن يدلنا التاريخ العام عليها . فإذا ما التقينا بها في أقدم النقوش المصرية - قبل خمسة آلاف عام - رأيناها ناضجة قد خلفت وراءها تلك الخطوات العديدة التي استلزمها سنة التطور وتقدم الإنسانية .

واننا لنجد في أقدم ما تركته لنا نقوش الدولة المصرية القديمة التي ابتدأت بالأسرة الأولى حوالي عام ٣٤٠٠ ق . م ، آلة الصنج (الهارب) وقد استكملت مقوماتها كآلة وترية ، بل وأصبحت تعتبر أحد العناصر الأساسية الثلاثة التي كانت تتألف منها أقدم الفرق المصرية في تلك العصور وهي : المغني والناقي في الناي والعازف بالصنج (صورة من

بالصنج المنحنى أو المقوس لأن رقبة الآلة كانت مقوسة كالموضح بالصورة المتقدمة •

أما فى عصر الدولة الحديثة التى ابتدأت بالأسرة الثامنة عشرة حوالى عام ١٦٠٠ ق م فقد كبرت تلك الآلة وصنعت منها أنواع بلغ طولها قامة الانسان أو أطول منها أحيانا • فان كانت آلة الصنج من هذا النوع الكبير استعملها العازف وهو واقف وان كانت صغيرة عزف بها وهو جاث على احدى ركبتيه ، شأنه فى ذلك شأن المغنى والعازف بالناي • وأصبحت الأوتار تصنع من الأمعاء بعد أن كانت تصنع قديما من ليف النخل • وثبتت الأوتار من أحد طرفيها فى الصندوق الرنان ومن الطرف الآخر تلف على أوتاد قصيرة مثبتة فى الرقبة •

واذ تطور السلم الموسيقى فى تلك الدولة الى سلم سباعى فقد زاد عدد أوتار تلك الآلة تبعا لهذا التطور • كما تعددت أنواعها • فقد رأينا الى جانب النوع المنحنى القديم نوعا « زاويا » يكون اتصال الصندوق الرنان فيه بالرقبة على شكل زاوية (صورة ٢) كما أصبح الصندوق الرنان يرتكز على حامل يمنع اتصاله بالأرض اتصالا مباشرا حتى تكون الذبذبات الصوتية حرة • وهذا الحامل اما منفصل عن الآلة على شكل مقعد (صورة ٣) أو متصل بالصندوق الرنان حتى ليعتبر جزءا منه • وقد عثر فى الحفريات على آلة فريدة من النوع الزاوى بها واحد وعشرون وترا • وقد عثر على تلك الآلة فى حالة جيدة وهى محفوظة بمتحف اللوفر بباريس (صورة ٤) آلة صنج زاوى من عصر ملوك ساييس من القرن السادس أو السابع قبل الميلاد) •

كما ظهر كذلك فى الدولة الحديثة نوع جديد من هذه الآلات هو الصنج الكتفى ، يحمل على الكتف أثناء العزف • وصندوق هذا النوع على شكل قارب تخرج الرقبة من أسفله ، وتحمله العازفة كما فى الصورة (صورة ٥) على كتفها اليسرى بحيث يكون الصندوق جهة الامام والرقبة جهة الخلف • وتستعمل اليدين معا فى العزف كما هو الحال فى استعمال



الوتر الواحد عدة أصوات مختلفة مثل آلة العود والرباب • لذلك تعتبر الآلات ذات الأوتار المطلقة أقدم الآلات الوترية اطلاقا •

وآلة الصنج تختلف عن سواها من سائر الآلات الوترية بأن أوتارها تقع فى مستوى عمودى على الصندوق الرنان وليس موازيا له كما هو الشأن فى جميع الآلات الوترية الأخرى • وكان عدد أوتار الصنج فى الدولة المصرية القديمة - واستمر كذلك فى الدولة الوسطى - أربعة أو خمسة • وندر أن تزيد أوتارها فى عصور هاتين الدولتين عن هذا العدد حيث كان السلم الموسيقى وقتئذ سلما خماسيا « ولا تزال هذه الآلة الى اليوم مستعملة كآلة شعبية على هذا النحو فى غرب افريقية ويكسى صندوقها هناك أحيانا بجلد الفهد) •

واقدم أنواع هذه الآلة فى مصر النوع المسمى

جميع أنواع هذه الآلة • ونظرا لصعوبة استعمال هذا الصنج الكتفى فان عدد أوتاره - كما يظهر فى الصورة - ندر أن يزيد على ثلاثة أوتار • وقد عثر فى الحفريات على آلة واحدة من هذا النوع ذات خمسة أوتار محفوظة فى المتحف المصرى بليفربول •

وحين استعمل النوع الكبير من آلة الصنج وكثر عدد الأوتار وخيف الالتباس عند الاستعمال صنعت الأوتاد التى تثبت فيها الأوتار من لونين الأبيض والأسود على التوالى حتى يسهل على العازف تمييزها • وكانت الأوتاد البيضاء تصنع من العاج والسوداء من الأبنوس ، كما هو الشأن تماما فى صناعة مفاتيح البيانو الحديث •

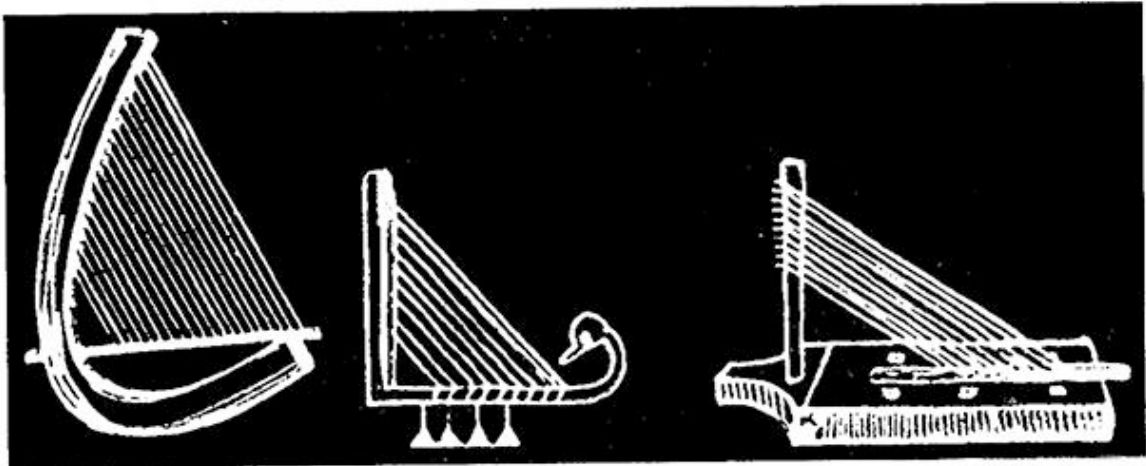
وفى عهد تحوتمس الثالث رأينا آلة الصنج نفسها كثيرا ما تصنع من خشب الأبنوس وتحلى بزخارف من الذهب والأحجار الكريمة • وأرقى ما وصلت اليه صناعة هذه الآلة كانت فى الأسرة العشرين • يدل على ذلك وجود نقش لآتين من هذا النوع الكبير بمقبرة رمسيس الثالث (صورة ٦) وهما أكبر حجما من الإنسان ، غنيتان بالزخارف ، ينتهى صندوق احدهما (وهى التى إلى اليسار فى الصورة)

برأس أبى الهول لابساً التاج المزدوج تاج الوجه البحرى وتاج الوجه القبلى ، وينتهى صندوق الثانية (وهى التى إلى اليمين فى الصورة) برأس احدى الآلهة يعلوه تاج الوجه البحرى • مثل هذه الصنوج الكبرى تحتوى على اثنى عشر أو ثلاثة عشر وتراً تشتمل من النغم على ديوان (أو كتاف) كروماتى كامل •

ومن المهم ملاحظة أن العازف بهذه الآلات كان منذ حوالى سنة ٢٠٠٠ ق • م - كما تدل النقوش - يستخدم يديه معا فى وقت واحد فى عزف نغمتى القرار والجواب (الشامنة) أو القرار والخامسة أو القرار والرابعة • ويستخلص من ذلك أن المصريين منذ هذه العصور القديمة قد توصلوا الى معرفة أحسن أحوال التوافق بين النغمات سواء أعزفت معا أو متتابعة • كما عرفت موسيقاهم أولى خطوات تعدد التصويت التى بنى عليها علم الهارمونى الحديث •

وانتقلت آلات الصنج بأنواعها المختلفة من مصر الى سائر الممالك القديمة التى تقدمت الميلاد ، ثم الى أوروبا فى العصور الوسطى فى نحو القرن التاسع ، وأطلق عليها بالايطالية اربا وبالفرنسية هاربا وبالانجليزية هارب

اشكال مختلفة من الجناك الزاوى



وبالامانية هارفا وهي الفاظ متقاربة في الاشتقاق .

وعنيت أوربا باستعمال هذه الآلة والتطور بصناعتها حتى بلغت بها حد الكمال في بداية القرن التاسع عشر حين أدخل عليها سبع دراسات مزدوجة (صورة ٧) مكنت العازف بها من رفع صوت كل وتر من أوتارها أثناء العزف بمقدار نصفى طنيني (نصفى تون) مما سهّل تصوير الألحان عليها . وأصبحت تلك الآلة في العصور الحديثة تعد في مقدمة الآلات الأساسية في تكوين الفرق الأوركستراوية الكبرى ، وذلك نظرا لسعة منطقتها الصوتية ولأن صوتها رقيق شجي .

أما الآلة الثانية ذات الأوتار المطلقة فهي آلة الكنارة ، وهي التي تعرف في الأوساط الشعبية باسم « السمسمة » وقد ظهرت هذه الآلة في وادي النيل في عهد الدولة المصرية الوسطى حوالي عام ٢٠٠٠ ق م وتسمى باللغة المصرية القديمة كنر (بكسر الكاف وفتح النون المشددة) واشتق من هذا اللفظ التسمية العبرية كنور (بكسر الكاف وضم النون المشددة) ثم العربية كنارة (بفتح الكاف أو كسرهما وفتح النون المشددة) وجمعها كنارات وكنانير .

وهي آلة وترية تصنع من الخشب ، تشد أوتارها في مستوى الصندوق الرنان . وتنحصر الأوتار داخل إطار خشبي غير منتظم الأضلاع ، أحد ضلعيه الجانبين أقصر من الضلع الآخر المقابل له . ويقطع هذين الضلعين الجانبين ضلع ثالث أمامي مائل . وتثبت الأوتار من إحدى طرفيها في الصندوق الرنان وأما الطرف الثاني للأوتار فيثبت في القضيب الأمامي بواسطة حلقات تنزلق عليه . وليس لهذه الآلة أوتاد تضبط بواسطتها كما هو الحال في سائر الآلات الوترية ، وإنما يجري ضبط أوتار هذه الآلة بطريق تلك الحلقات إذ بانزلاقها ناحية الضلع الجانبى القصير يزيد صوت الوتر غلظا ، وعلى العكس إذا كان انزلاقها ناحية

الضلع الجانبى الطويل يزيد صوت الوتر حدة .

والنقوش المصرية القديمة ملأى بصور هذه الآلة وبخاصة في عهد الدولة الحديثة بعد الأسرة الثامنة عشرة (صورة ٨) . وقد عثر في الحفريات على خمس قطع من هذه الآلة واحدة منها محفوظة في متحف القاهرة وأخرى في ليون بهولاندا وثلاث محفوظة في المتحف المصرى ببرلين (صورة ٩) .

كما عثر في نقوش الأسرة الثامنة عشرة على نموذج غريب من تلك الآلة (صورة ١٠) عبارة عن كنارة كبيرة واقفة وإلى جانبها كنارة يدوية عادية . والكنارة الواقفة هي التي نعتها الآن . فهى نموذج فخم يوضع على الأرض أثناء العزف به . وصندوق هذه الآلة كبير على شكل زهرية . ويقوم بالعزف عليها رجلان فى آن واحد . وبهذا يسجل التاريخ أن المصريين أول من استخدم العزف بأربع أيد على آلة واحدة . وهذه الآلة التي كانت موجودة في فرقة أمينوفيس الرابع لها ثلاث صور: واحدة في حجرة الطعام وثانية في بيت الموسيقيين وثالثة في القصر الملكى . ولما كانت هذه الصور الثلاث هي الوحيدة التي عثر عليها في جميع النقوش ، فإنه من المرجح أن يكون هذا النموذج الضخم صنع خصيصا لهذا الملك .

وقد انتقلت آلة الكنارة عن طريق المدينتين المصرية والاشورية الى بقية الممالك القديمة ، غير أنها وجدت عصرها الذهبى في بلاد الاغريق . ذلك بأن اليونانيين وإن كانوا قد عرفوا الكثير من الآلات الموسيقية التي انتقلت اليهم من اتصالهم بقدماة المصريين والممالك القديمة بآسيا الغربية إلا أنهم قصرُوا عنايتهم بصفة خاصة على آلتين من تلك الآلات : آلة وترية واحدة هي الكنارة ، وآلة نفخ واحدة هي المزمار المزدوج (الاولوس) ورسوموا لاستعمال كل منهما حدودا مقررة وقد راعوا دائما هذا التحديد وتمسكوا به .

وقد جعلوا لآلة الكنارة المنزلة الاولى حتي



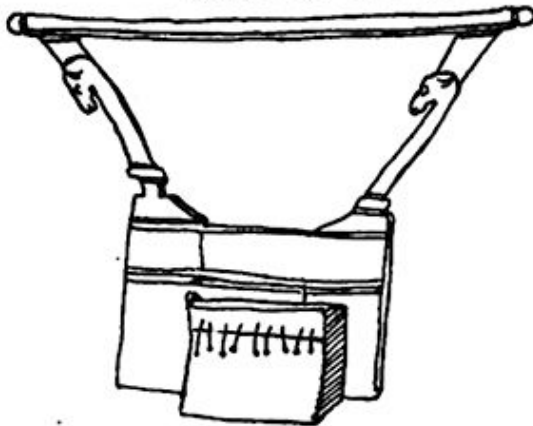
كنارة واقفة وكنارة يدوية من فرقة أميتوليس الرابع من الأسرة الثامنة عشرة في تل العمارنة

لقد صارت علما على الموسيقى اليونانية القديمة . واستخدموا منها نوعين مختلفين : أحدهما ثقل الوزن متين الصناعة يستعمله الموسيقيون المحترفون وهذا النوع يسمونه « ليرا » أو « لاير » ، والنوع الآخر خفيف الوزن بسيط الصناعة وهو خاص بالاستعمال العادى أو باستعمال الهواة من أفراد الشعب ويسمونه « القيثارة » . وكانت أوتار هذه الآلة تصنع من الأمعاء ، وهى فى العادة سبعة أوتار ، وقد تزيد على ذلك حتى تبلغ الأحد عشر وترا . وقد عني الاغريق بصناعة آلة الكنارة حتى بلغوا بها غاية الكمال ، وصنعوا منها نماذج مليئة بالزخارف والحليّات (صورة ١١) .



عازفان بالصنج عن نقوش الأسرة العشرين (مقبرة رمسيس الثالث)

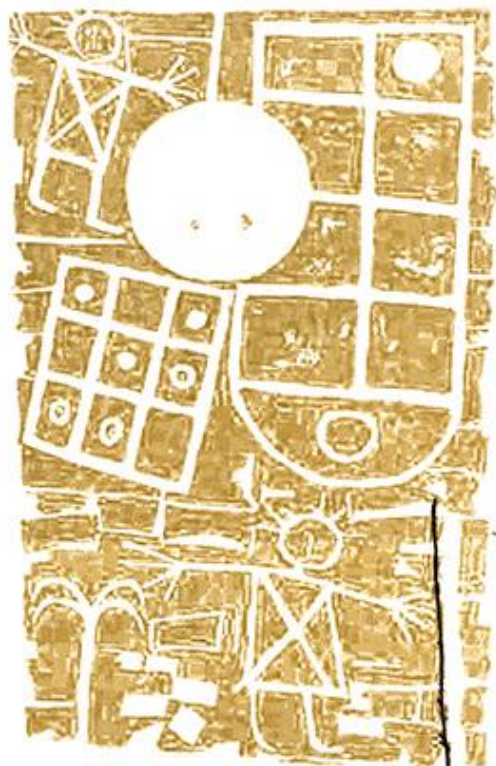
كنارة مطوطة فى متحف برلين



وانتقلت آلة الكنارة الى أوروبا فى العصور الوسطى ، الا انه لم يكن لها حظ شقيقتها آلة الصنج التى شقت طريقها عبر العصور - على نحو ما ذكرنا - واطرد سيرها فى مدارج الرقى والتطور حتى أصبحت فى العصور الحديثة فى الصدارة من الآلات الموسيقية ذات الشأن التى تتكون منها الفرق السمفونية الكبرى والتى يؤلف لها اعلام الموسيقى اخلد المصنفات الخاصة بها . . . بينما قنعت آلة الكنارة بمكانها الديمقراطى وبالحياة فى البيئات الشعبية ، وما تزال هذه الآلة باسمها الشعبى « السمسمة » وفى شكلها البسيط تعيش كآلة محببة بين الاوساط الشعبية فى جمهوريتنا المتحدة حيث يترقب ائنانها طوائف كبيرة يجنون فيها من المتعة ما يسبغ على اوقاتهم البهجة والخيور (صورة ١٢) .

دكتور محمود أحمد الحفنى

بقلم : ماهر صالح



العباء الأطفال وائغانيمهم

تعد الالعب الشعبية من أهم أنواع الفنون الشعبية لأى أمة من الأمم ، أكثر مما يظنه البعض عند نظرتهم الأولى لها . فهى من أقدم مظاهر النشاط البشرى وهى أول صورة لنشاط الإنسان فى طفولته ، فهى صدى لانفعالاته ومعرض ملذاته وفرحه ، وهى انعكاس لصورة الحياة . فقد ساررت العصور وعاصرت مختلف الشعوب . اذ لم يخل تاريخ أمة من الأمم منها فهى تعرض نموذجا من نماذج الحياة فى البيئة بطباعها وتقاليدها ونظمها . . والتشابه فى أصول اللعبات الشعبية قد يلقي الضوء على علم السلالات البشرية ولكنها لا تتضمن الاصول العامة للاعبين أنفسهم





لعبة هينا مقص ..
وهينا مقص

الى لعبة السهام ، وقد أدخل العرب ورق اللعب الى أوروبا وقد أخذوه أصلاً من الصين ، واسم ورق اللعب الصيني اليوم هو « تاووتش » أى مائدة اللعب والنزال ، وقد تطورت لعبة السهام التى انقرضت وأصبحت الآن شرائح من الخيزران (أى السهام) التى منها نشأ الدومينو والنرد وشرائح الأخشاب الرقيقة التى نشأت منها أوراق اللعب .

ومن المعروف أن الألعاب الشعبية التى كان يمارسها قداماء المصريين ارتبطت بالطقوس

والتشابه فى الأصل ليس دليلاً على التشابه فى الثقافة .

ومن البديهي أن الأطفال يعتمدون على التقليد والمحاكاة . ولذلك فهم يحافظون على القوانين والعادات وغالباً ما يمثلون حياة البالغين فى ألعابهم فى جميع أنحاء العالم ويحتفظون أو يبقون على الملامح التى اندثرت بالفعل . فمثلاً فى إنجلترا كانت لعبة الزواج تمثل صفقة بين العريس ووالدى العروس التى ليس لها رأى فى موضوع زواجها . وترجع نشأة أوراق اللعب والنرد والدومينو

- ١ - ألعاب الكرة
- ٢ - ألعاب الزهور
- ٣ - ألعاب المحاصيل
- ٤ - ألعاب الفواكه
- ٥ - ألعاب النقود
- ٦ - ألعاب الزراير
- ٧ - ألعاب ومسليات بالثقب
- ٨ - ألعاب العصا
- ٩ - ألعاب الجبال والدوبارة
- ١٠ - ألعاب الرخام
- ١١ - ألعاب ومسليات بالحجارة والزلط
- ١٢ - ألعاب العظم
- ١٣ - ألعاب الحركة
- ١٤ - ألعاب الاشرطة
- ١٥ - ألعاب الحاجيات المنزلية
- ١٦ - ألعاب الالوان
- ١٧ - ألعاب الارقام
- ١٨ - ألعاب الخطابات والكلمات
- ١٩ - ألعاب الورق
- ٢٠ - ألعاب البيض والقواقع
- ٢١ - ألعاب الحيوانات والطيور والاشجار
- ٢٢ - ألعاب الاستخفاء
- ٢٣ - ألعاب الانتخاب
- ٢٤ - ألعاب التقليد
- ٢٥ - ألعاب المقالب
- ٢٦ - ألعاب العميان
- ٢٧ - ألعاب حلقيه
- ٢٨ - ألعاب الحلقة والسلسلة

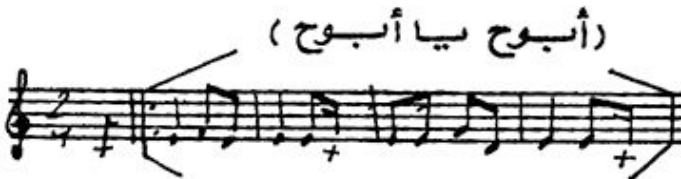
الدينية ومراسيم تولية الحكم ، فقد ذكر على جدران احدى المقابر (بمقابر بنى حسن بالمنيا) ان اى امير كان لايتوج ولا يتولى مقاليد الحكم الا بعد ان يؤدى بعض الالعب الخاصة بالمهارة مثل الصيد والقنص والرماية والسباحة والمصارعة وغير ذلك من الالعب الاخرى . وما زالت بعض هذه الالعب التى ذكرت ونقشت رسمها بالتفصيل موجودة حتى الآن . ومنها لعبة المصارعة والسباحة والقفز والصيد والرماية . ومن ألعاب القفز لعبة (شبر شبر) او (البحر المالح) وهى مازالت تؤدى بنفس القواعد الخاصة بها حتى الآن وربما يرجع عامل وجودها الى أنها كانت ترتبط بالطقوس الدينية وتقاليد الحكم عند قدماء المصريين .

ويرجع الباحثون أن هناك أهمية سحرية قد تلتصق ببعض أو كل هذه الألعاب .

تصنيف الألعاب الشعبية

تبين للباحثين فى ميدان الفنون الشعبية أهمية تصنيف الألعاب مثل باقى فروع الفنون الشعبية الاخرى - وقد عيّنت معظم الدول بوضع تصنيف لالعابها .

وكان من اهم هذه التصنيفات ذلك التصنيف الذى وضعته ايرلندا لالعابها الشعبية وقد ذكرت فى كتاب (الفولكلور الايرلندى) . ونجمله بدورنا فيما يلى لقربه من الالعب الشعبية المصرية : -





لعب الأطفال
بسله يا بسله ..

المختلفة بالجمهورية العربية المتحدة ، وهناك ألعاب أخرى لم يتم حصرها حتى الآن ولكن هذه الألعاب تحتاج الى تصنيف خاص اد لا يمكن تطبيق تصنيف اجنبى عليها لان هذه التصنيفات تتحكم فيها طبيعة البيئة الموجودة فيها . فمثلا نجد فى ايرلندا أن هناك كثيرا من الألعاب تؤدى داخل المنازل ويمارسها الاطفال

- ٢٩ - ألعاب راقصة
- ٣٠ - ألعاب فيها اغاني ومقاطع ترديدية
أو حكايات أو محفوظات
- ٣١ - ألعاب الحب
- ٣٢ - ألعاب الاستغماية والبحث
- ٣٣ - ألعاب التخمين
- ٣٤ - ألعاب الفوازير والالغاز
- ٣٥ - الألعاب التنكرية .
- ٣٦ - ألعاب تستخدم فيها الايدي
والاصابع وعقل الاصابع .



- ٣٧ - ألعاب التحرير
- ٣٨ - ألعاب الصمت
- ٣٩ - الألعاب العكسية
- ٤٠ - ألعاب المسافة
- ٤١ - النكت العملية
- ٤٢ - ألعاب الخيل
- ٤٣ - تسليية الاطفال بوسائل مختلفة .

ومن التصنيف السابق الذى تندرج تحته ثلث من الألعاب الشعبية يمكننا أن نطبق جزءا منها على العابنا الشعبية .. هذا وقد أمكننى أن أجمع حتى الآن حوالى ٧٥ لعبة من المناطق

- ٢١ - الناصوب (أو كرة الميس) لعبة
فرعونية
- ٢٢ - أنا الغراب النوحى
- ٢٣ - انزل ولا تزلزل
- ٢٤ - انزل ياعم ٠٠ اركب ياخال
- ٢٥ - بلتح بلتحين
- ٢٦ - جولى على جول عريقى
- ٢٧ - القرع سبب
- ٢٨ - حبة ملح
- ٢٩ - حجر دار
- ٣٠ - حنك الديك
- ٣١ - دق الكف (صلح)
- ٣٢ - دق المغزل
- ٣٣ - ستنت بتت
- ٣٤ - شفت القمر
- ٣٥ - صيد الحمام
- ٣٦ - صيد السمك
- ٣٧ - عسكر وحرامية
- ٣٨ - عسكرى تضيق
- ٣٩ - عندك لبن ٠٠ طلع الجبل
- ٤٠ - السبع طوبات (من ألعاب الكرة)
- ٤١ - كيكا عا العالى
- ٤٢ - يا عم يا جمال
- ٤٣ - عم عنكب
- ٤٤ - برلا ٠٠ برلا ٠٠ برليلا (مرتبطة
بالعادات والتقاليد الخاصة بالزواج
وخاصة بالمهر)
- ٤٥ - عضماية الضح (من ألعاب العظم)
- ٤٦ - لعبة النمره (من ألعاب الارقام)
- ٤٧ - حادى يامادى (من ألعاب الاصابع)
- ٤٨ - الجنالونة (من ألعاب الصراع)
- ٤٩ - الفؤاده (تشبه نطة الانجليز)
- ٥٠ - ترا ٠٠ ترا ٠٠ ياضليلة
- ٥١ - لعبة كركمه (من ألعاب الايدي
والاصابع)
- ٥٢ - لعبة الدول (من ألعاب الكرة)
- ٥٣ - بسلة ٠٠ يابسلة (من ألعاب الكرة)

فى امسياتهم لان طبيعة الطقس عندهم وهو
طقس بارد معظم السنة تحتم عليهم البقاء فى
مساكنهم وقتا طويلا وذلك على العكس من
طبيعة الطقس فى بلادنا ٠٠ اذ أن معظم الالعاب
الشعبية لدينا تمارس خارج الدور ، فى
الامسيات المقمرة خاصة فى الريف ٠ وفيما
يلى حصر للالعاب الشعبية التى جمعتها من
الوجه القبلى والبحرى والواحات وشواطئ
البحر الابيض والاحمر ومازال هناك الكثير
منها ينتظر رحلات أخرى للجمع والتسجيل :

- ١ - أبونا ضربونا
- ٢ - البجول (حبوب الدوم)
- ٣ - البحر المالح أو (شبر شبير) أقدم
لعبة مصرية
- ٤ - البلى والطرنجيلة
- ٥ - البيوت (أو الرسته) وتلعبها البنات
- ٦ - التحطيب (أصل العاب المبارزة بالسيف
والشيش)
- ٧ - التعلب فات فات
- ٨ - الجديد والطرة (الطرة والوزير)
- ٩ - الحجل
- ١٠ - الحجلة (مرتبطة بتقاليد وعادات الزواج
وخاصة ذهاب العروس من بيتها لبيت
زوجها وخطفه لها ٠ وتشبهها لعبة
الحندكية فى المنوبة)
- ١١ - الحكشة (وهى أصل لعبة الهوكى)
- ١٢ - المحاكشة
- ١٣ - السيجة الثلاثية والحماسية والسباعية
- ١٤ - الكبة
- ١٥ - الطاب
- ١٦ - الطاقية فى العب
- ١٧ - العصفورة والمضرب
- ١٨ - القط والفار
- ١٩ - اللجم القبلى (أصل لعبة البيس بول
الأمريكية)
- ٢٠ - اللجم البحرى

- ٥٤ - حبل طويل ٠٠ يا أمه (من ألعاب البنات الغنائية)
- ٥٥ - مين في جينتي (من ألعاب المسافة)
- ٥٦ - سوسو في الميه ٠٠ سوسو في البحر (ألعاب غنائية حركية للبنات)
- ٥٧ - طلع طبق ٠٠ نزل طبق (من الألعاب الغنائية)
- ٥٨ - حج حجيج ٠٠ قوم صلي ٠٠ (ألعاب داخلية)
- ٥٩ - جمال الملح ٠٠ (من الألعاب الداخلية)
- ٦٠ - البيضة والى شواها ٠٠ (من ألعاب الايدى والاصابع)
- ٦١ - طلعت لوحدى ٠٠ ونزلت لوحدى ٠٠ (من ألعاب الاصابع)
- ٦٢ - ألعاب الورق (الطائرة والمراكب)
- ٦٣ - ألعاب بأعواد الثقاب
- ٦٤ - ألعاب تكلمة النقط والشرط (تتبع السيجة)
- ٦٥ - ألعاب بالحبال ٠ (نط الحبل)
- ٦٦ - ألعاب بالاصابع (مثل خيال الظل)
- ٦٧ - عروستى ٠٠ (وهى من ألعاب التحرير)
- ٦٨ - الفوازير وحلها (وتنتهى بكلمة غلب حماركم)
- ٦٩ - المسافة
- ٧٠ - ألعاب صامتة (وتؤدى بالإشارات)
- ٧١ - ألعاب فيها أغاني أطفال مرتبطة بمناسبات
- ٧٢ - التناس (لعبة نوبية تشبه الحكشة)
- ٧٣ - الحندكية (لعبة نوبية تشبه الحجلة)
- ٧٤ - ألعاب المقالب
- ٧٥ - هينا مقص ٠٠ وهينا مقص
- ٧٦ - سباق النمل

وبعد جمع وتسجيل هذه الألعاب ودراستها اتضح أن معظمها له أصالة تاريخية إذ أنها ترجع الى عهد قدماء المصريين ، ومن هنا يتبين لنا مدى أصالة ألعابنا الشعبية . فهى قديمة قدم التاريخ ، استمدت أصلتها من أصالة الحضارة المصرية ٠٠ فقد اهتم المصريون القدماء بأنواع عديدة من الألعاب الشعبية ، وأقبلوا اقبالا شديدا على ممارستها أو مشاهدتها فى

أرجات فراغهم ٠٠ وقد تعددت هذه الألعاب التى س يمارسها الصغار والكبار من مختلف طبقات الشعب وكان يشاركهم الحكام والامراء أيضا . ولقد دلت الصور والرسوم التى وجدت على جدران المعابد وخاصة مقابر (بنى حسن بالمنيا) ٠ على أن الفراعنة كان يطيب لهم أن يشهدوا المباريات الرياضية من شرفات قصورهم ، وأن الامراء كان يستغفهم الحماس أحيانا فينزل بعضهم الى حلبة المباريات ليكونوا على كعب من المتبارين ويشجعونهم بعبارات التشجيع والتهنئة وكانوا يجزلون العطاء للفائزين ٠٠ ومن دلائل اهتمامهم بالرياضة أيضا أنهم كانوا لا يتوجون أى امير ملكا على البلاد الا اذا اجتاز امتحانا قاسيا فى أداء بعض الألعاب الشعبية وهذا يدلنا على مدى ماوصلت اليه منزلة الرياضة والألعاب الشعبية لدى قدماء المصريين . فقد استعانوا بأوضاعها وحركاتها خلال أعيادهم الدينية وشعائرهم الجنائزية ٠٠ وتضمنت صور ورسوم أعيادهم أوضاعا دقيقة رائعة لفتيات وفتيان ، اقترن أدائها بالتنظيم اللفظى والايقاع الحركى ٠٠ وقد رمزت هذه الرسوم أيضا الى طائفتين من الألعاب : طائفة بسيطة الاوضاع ويسيرة فى أدائها تستهدف الرشاقة وتنمية البدن فضلا عن أغراض اللهو والمتعة ، كان الصبية يلعبونها داخل الدور وقريبا منها وفى أماكن التعليم ، وكانوا يؤدون فيها أوضاعا تشبه بعض حركات « الجباز » الحالية ، أما الطائفة الأخرى فقد استلزم أدائها كثيرا من الجهد والمهارة والتمرين وكان يؤديها الشباب من هواة ومحترفين ومارسها العسكريون وكانت منها ألعاب المصارعة وحمل الأثقال والقفز والتخطيب والعدو والسباحة والتجديف .

ألعاب شعبية مصرية :

تعتبر لعبة (شبر شبير) من أقدم الألعاب الشعبية المعروفة لنا فى العالم ، وهى على أية حال أقدم لعبة مصرية ما زالت تمارس الى الآن ، ويسمىها البعض (كازا لاوزا) أو (البحر المالح) وكانت محبوبة جدا لدى

المصريين القدماء ، ويرجع أقدم نقش يدل على أن المصريين القدماء كانوا يمارسونها الى سنة ٢٥٠٠ ق.م . وتبين لنا النقوش الموجودة في (مقابر (بنى حسن بالمنيا) أن طريقة ممارسة هذه اللعبة مطابقة تماما للطريقة الموجودة الآن والتي يمارسها الجميع سواء في الوجه البحرى أو القبلى أو الواحات أو النوبة وتكثر ممارستها في الأماكن التى بها آثار فرعونية وذلك مما يدل على أصالتها وشعبيتها لأنها تمارس بنفس الطريقة فى جميع هذه الجهات .

وهذه اللعبة يؤديها الصبيان فقط لأنها تحتاج الى مهارة وقوة فى أدائها . وطريقة أدائها كالتالى :

● يؤدى هذه اللعبة من أربعة الى عشرة لاعبين ينقسمون الى فريقين متساويين وتجرى القرعة بينهما لانتخاب الفريق الذى سيبدأ اللعبة .

لعبة الأعداد (أرمنت)



● تبدأ اللعبة بأن يجلس لاعبان من الفريق الذى خسر القرعة على الأرض وجها لوجه ويبدأ اللاعبون من الفريق الآخر فى الفوز واحدا وراء الآخر حسب الخطوات التالية : -

١ - يمد اللاعبان وهما جالسان متجاورين على الأرض ويقوم لاعبو الفريق الآخر بالوثب من فوقهما .

٢ - يننى اللاعبان الجالسان أرجلهما بحيث يكون قدما كل منهما مواجهين لقدمى الآخر . . ويقفز اللاعبون من فوقها .

٣ - يفتح اللاعبان الجالسان أرجلهما الى أكبر مدى لتكوين ما يعرف (بالبحر الكبير) أو البحر المالح (- ومنها جاءت تسمية اللعبة بالبحر المالح - وذلك لتصعيب عملية الوثب من فوقها .

٥ - يمد اللاعبان أرجلهما أماما ويضع كل لاعب إحدى قدميه فوق قدم زميله المواجه له . ثم يبدأ أفراد الفريق الآخر فى الوثب من فوقها .

٦ - تكرر الحركة السابقة مع وضع القدم الثالثة والرابعة بالتبادل للاعبين الجالسين ثم يقوم باقى اللاعبين بالوثب من فوقها .

٧ - يضع اللاعبان الجالسان أيديهما بالتبادل على أن تكون كف اليد مفردة الأصابع ومع بجراح اللاعبين فى الوثب من فوق الأرجل والأيدي تضاف يد أخرى بالتوالى بحيث يضع اللاعبان الجالسان على الأرض أرجلهما وأيديهما فوق بعضهما بالتبادل فيصل ارتفاع هذه الأرجل والأيدي الى حوالى ٨٠ أو ٩٠ سم وهى أصعب مرحلة فى اللعبة وقد سميت اللعبة (شبر شبر) من أجل ذلك لأن من ينجح فى الوثب من فوق أيدي اللاعبين الجالسين الموضوعه شبرا فوق شبر يعد من الأبطال فى الوثب العالى . ومن أحكام هذه اللعبة أن الفريقين المتباريين يتبادلان أماكنهما اذا لمس أحد اللاعبين النواشين جزءا من جسم اللاعبين الجالسين على الأرض . وتحسب نقطة للفريق اذا نجح جميع أفراداه فى كل خطوة من الخطوات السابقة . والفريق الذى يحوز نقطة أكثر يفوز ويركب أفراد الفريق الآخر



رقصة التعطيب .. في مهرجان الأقصر

لعبتنا هذه حتى اسمها ، فكلمة هو كى هي منطوق أجنبي لكلمة حكشة، وقد أخذ الغربيون اللعبة ونظموها، فحددوا عدد اللاعبين وأوصاف العصا ، وأحلوا درجة الكرة والضربات القصيرة والتمهير ، محل الضربات الطويلة والاندفاع الفردي في الملعب ، ونشروها في العالم ، بل واقتبسوا منها ألعابا كثيرة كهوكى الانزلاق واللاكروس والبولو .

وتحتاج لعبة الحكشة الى مكان فسيح وكرة مصنوعة من اللوف محبوكة الربط أو مجدولة وتحتاج الى مضارب تصنع من الاجزاء العريضة السفلية من جريد النخيل فيؤخذ الجزء المسمى بالقحف ويسوى بسكين ، ويزال ما فيه من شوك أو نتوء ، ثم يوضع في فرن ناره هادئة، حتى يتبخر ما فيه من عصير فيخف وزنه ، كما يمكن استعمال عصا عريضة من شجرة السنط .

ويشارك في أدائها أى عدد من اللاعبين ، يقسمون فريقين متساويين وطريقة لعبها كالتالى :

توضع الكرة على الأرض في منتصف الملعب

ويمشى بهم حول المكان الذى كانوا يمارسون فيه اللعبة . وظاهرة ركوب الحُصم بعد التغلب عليه فى أى لعبة، منتشرة فى معظم ألعابنا الشعبية وخاصة الموجودة فى الوجه القبلى . بجانب ما فيها من روح الدعابة والتسلية والخط من مقدرة المهزوم لمنزلة المطايا (المطايا غالبا هى الحمير) .

ولضيق المجال فأننى سأذكر على سبيل المثال لا الحصر بعض الألعاب الشعبية المصرية التى لها أصالة قديمة مثل اللعبة السابقة وقد انتقلت معظم هذه الألعاب الى البلاد الأخرى وخاصة الغرب حيث أخذها سكانه وطوروها وبدأوا يمارسونها بعد وضع قوانين لها ، ومن هذه الألعاب :

لعبة الحكشة :

وتعتبر من أكثر الألعاب الشعبية انتشارا وخاصة فى الأرياف ويلعبها شباب الريف فى أجران القرية وخاصة فى فصل الشتاء حيث تساعد على التدفئة نظرا لما تتطلبه من حركة مستمرة .

وقد اقتبست لعبة (الهوكى) الدولية من

ويقف كل فريق في نصف ملعبه ، ويقف (عريف) وهو رئيس أحد الفريقين مواجهاً لعريف الفريق الآخر والكرة بينهما . يبدأ اللعب بأن ينادى أحدهما (ترنيزة) فيرد عريف الفريق الآخر بقوله (بحر الجيزة) إشارة إلى أنه مستعد . عندئذ تضرب الكرة بالعصا ، ويحاول أفراد كل فريق دفعها ، لتمر فوق خط خصمه أي (مرماه) إلى الخارج . والفريق الذي ينجح في ذلك يصيح أفراداه قائلين (رد) وهم يحرزون بذلك نقطة ، ويعاد اللعب من جديد من منتصف الملعب وهكذا . والفريق الذي يحرز أكبر عدد من الاصابات يعد فائزاً .

التحطيط (أو لعبة العصا) :

تسمى هذه اللعبة بالتحطيط لأنها تلعب بالحطب أو العصى الغليظة (النبوت) ويسمونها أهل الصعيد (لعب القلاوى) ويسمونها أهل الفيوم (الملاقفة) وفي الوجه البحري تسمى (المحاجلة) .

وكانت هذه اللعبة عند نشأتها تعتبر وسيلة للدفاع عن النفس ، ثم تطورت عند قدماء المصريين فأصبحت رياضة ، كما ثبت لدينا من النقوش الموجودة بمقابرهم كمقبرة (كبرو ايف) وغيرها ، والتي تدل على اشتراك القادة وأفراد الشعب في ممارسة تلك اللعبة مستعملين أحياناً أقنعة ودروعاً للوقاية . وأحياناً كانوا يستغنون عن تلك الدروع والأقنعة . وقد عثر بين النقوش المصرية القديمة ، التي وجدت بمقابر بنى حسن على نقش لعصا التحطيط التي كانت تشبه ما لدينا الآن ، بزيادة حمالة من الجلد لتعليقها حول الكتف . وقد أكد (هيرودوت) في كتاباته أن المتبارين كانوا أحياناً يصيبون بعضهم اصابات قاتلة ، ولو أن التاريخ المصرى القديم لم يسجل أى إشارة لحوادث مؤسفة نتيجة لتلك المباريات .

ومن مميزات هذه اللعبة أنها تعبر عن ذلك النوع من الألعاب الذى يمارس للمنافسة ، بقصد اظهار المهارة والرشاقة وسرعة البديهة

والقوة والدفاع عن النفس . وهي تحتاج فى أدائها الى قدر كبير من اللياقة البدنية وخفة الحركة واليقظة والتوافق العضلي العصبي . تتميز هذه اللعبة باشتراك كل عضلات الجسم فى أدائها ، مما يتيح لممارسيها أن يدرّبوا أجسامهم تدريباً شاملاً .

وطريقة أدائها معروفة لدينا جميعاً إذ يؤديها لاعبان اثنان فحسب كما هو الحال فى ألعاب السلاح (الشيش) ويمسك كل منهما بيده أو يديه عصا من النوع المعروف بالشوم ، ويبدأ اللعب بأن يمشى اللاعبان فى دائرة حول بعضهما وكل منهما يلوح بعصاه فوق الرأس ، وتعتبر هذه تحية ، ثم يواجه كل لاعب زميله ، ويلوح كل منهما بالعصا يميناً أو يساراً أو أماماً أو خلفاً فى حركة دائرية ، وفى أثناء ذلك يحاول كل منهما الإحاطة بالآخر بقفزات خفيفة ، مع قيامهما بحركات عديدة واتخاذهما لكثير من الأوضاع المختلفة للجسم والذراعين ، ويستمران فى ذلك حتى يجد أحدهما منفذاً أو ثغرة فى جسم صاحبه ، فيلمسه بعصاه لمسة خفيفة يسمونها « بالكشف » ، فيقال لقد كشفه ، وتحسب هذه نقطة ضد اللاعب الملموس ، ويحتشد اللاعب الملموس أن يقابل هذه الضربة أو اللمسة بضربة أخرى يسمونها « الغطاء » فإن أصابه تعادلاً والا عد المكشوف مغلوباً .

ومن شروط هذه اللعبة مسك العصا أثناء اللعب بيد واحدة أو باليدين معاً ، كما يستطيع اللاعب أن يمسكها بيد وينزلق باليد الأخرى بسرعة عليها حتى تصبح العصا أفقية وتغطي جسمه وتدرأ عنه ضربة خصمه . ويمكن للاعبين التحرك سريعاً من مكان لآخر أو الجثو على ركبة واحدة أو ركبتين للمراوغة والابتعاد عن العصا حتى ينكشف جزء أمامى من جسم الخصم . وتحسب النقطة للاعب إذا لمس خصمه بالعصا فى أى جزء من أجزاء جسمه وهذا فى الوجه القبلى ، أما فى الوجه البحرى فلا تحسب له إلا إذا كانت لمسته للنصف العلوى من الجسم فقط . ويجب أن يكون اللمس خفيفاً ، كما يشترط أن يكون بالعصا فقط . وتتوقف

المهارة في هذه اللعبة على مرونة مفصل اليد ،
وسرعة حركة العصا ، والخطط المحكمة التي
يضعها اللاعب كي يحمل خصمه على كشف
جسمه .

لعبة الحجلة :

هذه اللعبة منتشرة في أكثر مناطق الجمهورية
العربية المتحدة ويمارسها أهل النوبة على
نطاق واسع ولها شعبية كبيرة لديهم ويسمونها
(الحندكية) .

وهذه اللعبة شائعة في الليالي القمرية
وخاصة في ليالي رمضان ، ويمارسها
القرويون غالبا ، فهي تتصل بعادات وتقاليد
الزواج لديهم ، فترى في هذه اللعبة فريقين
- فريق يمثل أهل العروس ويحاولون الدفاع
عنها والفريق الثاني يمثل أهل العريس
ويقومون بمحاولات عديدة لخطف العروس ،
وهذا ما كان يحدث ولا يزال في المجتمعات
البدائية - فعلى العريس أن يقوم بخطف عروسه
في اليوم المحدد للزواج ويخرج العريس لذلك
بين أصدقائه لهذه المهمة - بينما أهل العروس
يدافعون عنها حتى لا يخطفها منهم العريس -
وفي النهاية يتغلب عليهم العريس بمهارته
وقوته ويستولى على العروس ويأخذها الى
منزله .

طريقة أداء هذه اللعبة : ينقسم اللاعبون
الى فريقين متساويين ، أحدهما مهاجم والآخر
مدافع - يقوم الفريق المهاجم بتعيين هدف له
يسمى (الرد) وهو غالبا ما يكون شجرة
أو حجرا ، وهذا الرد يمثل منزل العريس ويرمز
له . يقف الفريق المدافع بين الفريق المهاجم
والرد .

يعين الفريق المهاجم فردا من فريقه يسمى
(العروسة) ويقف في مكان معين . يتخذ
اللاعبون الوضع الثابت للعب ، بأن يثنى
كل منهم إحدى ركبتيه ويمسك مشط القدم
المنثنية باليد القريبة (ويعتبر اللاعب خارجا
عن اللعبة اذا فك هذه اليد) .

يبدأ اللعب بأن يهجم كل فريق على الفريق
الآخر ، محاولا دفع أفرادها بالكتف حتى يفقدوا

توازنهم ويتركوا القدم المسوكة لتلمس الأرض
ومن يتركها كما نعلم يخرج من اللعبة . في
هذه الأثناء يسعى الفريق المطارد الى العروس
ليلمسها ، فاذا أسرت حل لاعب آخر من فريقها
محلها ، وهكذا حتى يسقط كل أفراد الفريق
في الأسر ، وبذلك ينتصر الفريق المطارد
فتحتسب له نقطة ثم يتبادل الفريقان
أماكنهما .

والفريق المهاجم يكون هدفه أثناء اللعب أن
يفتح الطريق للعروس للوصول الى (الرد)
ويرد عنها هجمات الفريق المطارد، فاذا وصلت
اليه عد الفريق منتصرا ، وتحسب له نقطة ،
ويتبادل الفريقان أماكنهما .

اللجم البحري :

وهذه اللعبة تعتبر الاصل بالنسبة للعبة
الشعبية الاولى بأمريكا وهي لعبة (البيس
بول) ويعتقد أن الغربيين أخذوا لعبتنا هذه
وطوروها الى أن أصبحت في شكلها الحالي .

وهي تلعب على أي مساحة من الأرض
الفضاء ، يرسم في ناحية منها خط بعرض
الملعب وفي الناحية الأخرى نصف دائرة تسمى
(الأم) وتسمى المسافة التي خلف الخط الى
الخارج بالمنطقة الحرام . وتستخدم في أدائها
عصا صغيرة ، وكرة مصنوعة من اللوف
ومربوطة بحبل من الكتان ربطا متينا .

ينقسم اللاعبون فريقين أحدهما فريق
المضرب ، ويقف أفراداه بالمنطقة الحرام خلف
الخط المرسوم ، والفريق الآخر يسمى فريق
الملعب ، وينتشر أفراداه في الملعب في المنطقة
بين الدائرة والخط .

وطريقة لعبها كالتالي : يقف رئيس الفريق
الضارب وهو ممسك بالمضرب في منطقة الأم
تجاه رئيس فريق الملعب وهو ممسك بالكرة
وواقف خارج منطقة الأم ، يرمى الأخير الكرة
الى أعلا لداخل منطقة الأم ، فيحاول رئيس
فريق المضرب ضربها بالعصا وهي عالية
(يلجمها) وله أن يكرر المحاولة ثلاث مرات ،
فاذا فشل يسقط فريقه ويتبادل الفريقان
أماكنهما ، أما اذا نجح وأصاب الكرة ، جرى
أحد أفراد فريقه من منطقة الحرام الى (الأم) ،

بينما يحاول أحد أفراد فريق الملعب لمسسه بالكرة وهو يجرى ، فإذا أصابه أصبح الفريق المضارب خارجا ، ويتبادل الفريقان الأماكن .

ومن شروط هذه اللعبة أن لرئيس الفريق المضارب الحق فى ضرب الكرة ثلاث مرات ثم يحل غيره محله ، وفى كل مرة يجرى أحد أفراد الفريق المضارب من المنطقة الحرام الى الأم أو بالعكس ، لكي تتاح لفريق الملعب ، فرصة اسقاطه بلمسه بالكرة . وإذا تم اشتراك جميع أفراد فريق المضرب فى اللعب ، أو فشل أحدهم فى ضرب الكرة ثلاث مرات متتالية ، أو استطاع أحد افراد فريق الملعب لمس أحدهم فى المسافة بين الخط ونصف الدائرة ، فيعتبر فريق المضرب منتهيا من أداء دوره . ويغير مكانه مع الفريق الآخر ، ويبدأ اللعب من جديد . تحسب نقطة للفريق المضارب عن كل فرد من أفرادها نجح فى الانتقال من المنطقة الحرام الى منطقة الأم . والفريق الذى يحرز أكبر عدد من النقاط عند نهاية اللعب يعد فائزا .

❖ وهناك لعبات أخرى لها نفس الاصلية الشعبية ولكنها تختلف من حيث الشكل والأداء فهناك العساب هادئة تمارس لتمضية الوقت والتسلية بين فردين مثل لعبة السبيجة وهى موجودة منذ عصر الفراعنة . وتحتاج الى ذكاء ومهارة فى تحريك قطع الحجارة - وذلك كما هو الحال فى لعبة الشطرنج - وتندرج لعبة السبيجة فى التصنيف السالف ذكره تحت - (ألعاب وتسالى بقطع الحجارة والزلط) ومنها أيضا لعبة (البلى) ولعبة (الكبه) . ومن (ألعاب الكرة) نجد (الحكمة - اللجم - الناصوب - أول سنو - صيد السمك - السبع طويات - لعبة الدول - بسلة يا بسلة ومن ألعاب المحاصيل نجد (لعبة البجول) . ومن ألعاب العصا (التحطيط - الحكشة - الطاب - العصفورة والمضرب - اللجم - التناس (نوبية) - ومن ألعاب الحبال (نط الحبل بأنواعه - فك عقد الحبال وغيرها) . ومن ألعاب العظم (نجد لعبة عضماية الضح وهى موجودة بالأماكن

التي بها صناعة السكر والتي يدخل فيها العظم كعامل أساسى فى الصناعة - مثل بلدة أرمنت وكوم امبو - ولا توجد هذه اللعبة الا بهذه الأماكن حيث ترتبط بوجود العظم بكثرة فى البيئة مما سهل عملية الخلق لدى الأطفال باستعمال الأدوات الموجودة فى البيئة وادخالها فى ألعابهم وهو نمط محلى) . ومن ألعاب الأرقام (نجد لعبة النمر) ومن ألعاب الورق (نجد لعبة الطيارة والمراكب وغيرها) ومن ألعاب الحيوانات والطيور (نجد لعبة السمك فات فات وتعد هذه اللعبة من الألعاب العالمية فحيث يوجد السمك - توجد اللعبة - وكذلك لعبة الدبة وقعت فى البير - والقط والفار - والغراب النوحى - وحنك الديك - والعصفورة والمضرب يا عم يا جمال - وجمال الملح - وسباق النمل) ومن ألعاب البيض (لعبة البيضة والى شواها) ومن الألعاب التي ترتبط بالأغاني نجد (أنا الغراب النوحى - يا عم يا جمال - ولا . . . برلا . . . برليلا - ترا . . . ترا . . . يا ضليلة بسلة . . . يابسلة - حبلى طويل يا أمه - مين فى جيننتي - طلع طبق . . . نزل طبق - حج حجيج . . . قوم صلي) ومن الألعاب الراقصة (ولا . . . برلا . . . برليلا - وترا . . . ترا . . . يا ضليلة) . ومن ألعاب الاستغماية والبحث نجد (لعبة الطاقة فى اللعب - عسكر وحرامية - صيد الحمام) ومن ألعاب التخمين (انزل ولا تزلزل - عروستى - الجديد والظرة) ومن ألعاب الأيدى والأصابع (نجد لعبة دق الكف - حادى يا حادى - كركمة - البيضة والى شواها طلعت لوحدى ونزلت لوحدى) وهناك ألعاب أخرى مثل المسافة والفوازير والنكت العملية وألعاب الخيل وألعاب المقاتل . وألعاب الصراع وألعاب القاطرات البشرية ، بجانب العساب النقود وألعاب أعواد الثقاب وألعاب الألوان والشرائط وألعاب التقليد وألعاب التسلية الخاصة بالأطفال وهى غالبا ماتودى داخل المنازل وهى بسيطة العدد وغالبا مايصاحبها نوع من الجمل الترددية أو الأغاني أو الأناشيد .

ارتباط أغاني الأطفال بالعباب :

مما سبق يتضح لنا أن معظم ألعاب الأطفال مرتبطة ببعض الأغاني أو الجمل الترددية أو المحفوظات ومن أجل هذا فقد اهتم المتخصصون في دراسة الفنون الشعبية بجمع وتسجيل أغاني وألعاب الأطفال وذلك للبحث عن القيم الفنية الموجودة بتلك الأغاني والتي تمتد جذورها إلى أجيال عديدة والتي تؤدي تلقائيا وبصورة ثابتة متكررة إذ أنها وراثية .. ومما يدل على أصالة تلك المادة - تلك العلاقة الوثيقة بين النص واللحن والحركة والايقاع فنجد أن النص واللحن يتوافقان معا بطريقة سلسلة جميلة - والحركة والايقاع يرتبطان بأسلوب واحد .

كما نجد أن ملكة الإبداع بالنسبة للأغاني عند الأطفال محدودة - بعكس كثير من أنواع الأغاني الشعبية الأخرى وخصوصا أغاني الحب وأغاني الأفراح ، فعلاقة النص باللحن علاقة واهية ، لأن ملكة الإبداع مع الإحساس والشعور عند الإنسان البالغ - تكون السبب الأساسي في تغيير النص الأدبي من شخص لآخر وذلك عن طريق المحاكاة في جزء وعن طريق الابتكار والإبداع في جزء آخر .. علما بأنه لا يوجد تقريبا تغيير كبير في الناحية اللحنية .

لهذا كان الاهتمام بأغاني الأطفال لأصانيتها ومما يدل على وجود تقاليد موسيقية موروثة في مجتمعاتنا المصرية هو ذلك العدد الكبير من أغاني وألعاب الأطفال والتي تؤدي جماعية ولا يترك للفرد فيها فرصة للغناء المرتجل .. وهي تؤدي دائما بشكل ترددي وتجسوي جماعي .. مصحوبة بالتصفيق والصياح .. هذا مع ارتباط تلك الأغاني بحركات إيقاعية تتناسب مع اللحن السائد في أجزاء الأغاني فكل مقطع فيها له ارتباط معين بحركة معينة من جسم الطفل يؤديها أثناء لعبه وغنائه مع باقي أفراد المجموعة وهي حركات إيقاعية لا بد منها حتى تطفئ الحركات - ولتضرب لذلك مثلا واقعا من بيئتنا وأغانينا الشعبية

الخاصة بالأطفال - فأغنية (هينا مقص .. هينا مقص .. وهينا عرايس بتقرص ..) نجد أن الأطفال عندما يؤدونها يقف كل اثنين أمام بعضهما فاتحين أرجلهما على هيئة مقص ثم يبدآن في تبادل التصفيق بالأيدي .. فإلى اليمين مع اليد اليمنى للزميل واليسرى مع اليسرى وهذه الحركة التي توازي الإيقاع تصاحب الأغنية في جميع مقاطعها وفي كل أجزائها .

وفيما يلي بعض نصوص هذه الأغاني التي تصاحب ألعاب الأطفال :

بسلة .. يا بسلة

بسلة .. يا نبة

بسلة .. يا نبة

يعيش بابا وبيته

ويعمر الطبقة

والطبقة ميتيني

دخلنا الحسبي

صلينا ركعتين

أجازه يا نور عيني ..

وتؤدي البنات هذه الأغنية أثناء لعبهن

لعبة ترا ترا يا ضللة



بالكرة وتصاحبها مع ترديد كل مقطع منها
تصفيفة باليد وضربة بالكرة الكاوتش ..

ومع مقدم كل مساء يتجمع الاطفال وخاصة
فى الامسيات القمرية .. وغالبا ما يتزعم
هؤلاء الاطفال واحد منهم يقودهم فى اللعب
أو الغناء .. وهم يطوفون بأنحاء البلدة
مرددين :

العريف :

يا لعين كل ليلة
فتشى عليكم عجيله

المجموعة :

فات علينا كثير وكثير
واحد يشوح بالنديل
والنديل أبو طيارة
طار فيه الشرارة

ويرددون أيضا الأغنية التالية لتجميع باقى
الاطفال ليبدأوا ألعابهم :

المجموعة :

يا مغرفا .. يامنارشا
لمى العيال .. من ع العشا ..
يا مغرفا .. ياحديد .. ياحديد ..
لمى العيال .. من ع الوثيد ..
يا مغرفتنا .. يا منارشه
صحى فؤاد من ع العشا
وان ما أمش الليلة ..
يضربوه .. بالقليلة ..
سن الفار .. عند العطار
يضرب بالطار
يقول يا حليله .. يابليله
يالاعين كل ليلة ..

ومن الاغانى التى ترتبط بالألعاب والحركة
والتمثيل والرقص لدى الاطفال نجد مثالا
أغنية (رله .. برلا .. برليلا) وهى مرتبطة
أيضا بعادات وتقاليد الزواج فى المجتمع فنجد
أن الاطفال فيها ينقسمون الى صفتين متشاكبي
الأيدي ويضعونها فوق أكتاف الآخرين كما فى
رقصة الدبكة .. ثم يبدأ الصف الذى يمثل

العريس وأهله فى التقدم الى الامام بخطوات
منظمة وإيقاع رتيب تبعا لترديد مقاطع كلمات
الأغنية فيقولون وهم يتقدمون للامام :

المرسال جالكم ..

ثم يتقهقرون للخلف مرددين :

- رلة .. برلة .. برليلا

فيقوم الصف المواجه بأداء حركات عكسية
لهم ثم يرد عليهم :

مجموعة العروس :

عاوزين مين ؟

- رلة .. برلة .. برليلا

مجموعة العريس :

- عاوزين (فلانة) ..

- رلة .. برلة .. برليلا

مجموعة العروس :

- تجيبولها ايه ؟

- رلة .. برلة .. برليلا

مجموعة العريس :

- نجيبيلها غويشة ..

- رلة .. برلة .. برليلا

مجموعة العروس :

- لا .. متأصيهاشى ..

مجموعة العريس :

- رلة .. برلة .. برليلا

- نجيبيلها خاتم ..

مجموعة العروس :

- لا .. متأصيهاشى ..

- رلة .. برلة .. برليلا

(ويستمر عرض الأشياء التى ستعرض
يحضرها أهل العريس للعروس كهدايا للعروس
وأخيرا يعرضون عليها التالى :

مجموعة العريس :

- ربع اندنيا ليها ..

- رلة .. برلة .. برليلا

.. يكتر الاطفال من اغانيهم وفترات ألعابهم
ولهوهم .. وقبل صلاة المغرب نجدهم يتقنون
بالاغنية التسالية ايدانا بقرب آذان المغرب
واظفار الصائمين .. وهذه الاغنية مطلعها
(على عليوة .. يالى .. ضرب الزميرة .. يالى)
واليكم الآن نص هذه الاغنية اللطيفة : -
يعنى قائد الاطفال (أو العريف) :

على عليوة ..
يا لى ..
ضرب الزميرة ..
يا لى ..
ضربها حربى ..
يا لى ..
نطت فى قلبى ..
يا لى ..
قلبي رصاص ..
يا لى ..
أحمر رصاص ..
يا لى ..
رقاص على مين ..
يا لى ..
على شاهين ..
يا لى ..
شاهين مامات ..
يا لى ..
خلف بنات ..
يا لى ..
خلفهم تسعة ..
يا لى ..
قاعدين ع الاصعة ..
يا لى ..
وأخويا فيهم ..
يا لى ..
عاوج طربوشه ..
يا لى ..
من كتر فلوسه ..
يا لى ..
كبش وادان ..
يا لى ..

مجموعة العروس :

- لا .. متأصيهاشى ..
- رلة .. برلة .. برليلا

مجموعة العريس :

- نص الدنيا ليها ..
- رلة .. برلة .. برليلا

مجموعة العروس :

- لا .. متأصيهاشى ..
- رلة .. برلة .. برليلا

مجموعة العريس :

- كل الدنيا ليها ..
- رلة .. برلة .. برليلا

مجموعة العروس :

- لا .. متأصيهاشى ..
- رلة .. برلة .. برليلا

مجموعة العريس :

- شباك النسي ليها ..
- رلة .. برلة .. برليلا

مجموعة العروس :

- اتفضلوا خدوها ..
- رلة .. برلة .. برليلا

وعندئذ تقترب المجموعتان وتخرج العروس
من مجموعتها وتنضم الى مجموعة اهل العريس
الذين يعبرون عن فرحتهم بحصولهم على
العروس فيهلل جميع افراد المجموعتين قائلين :
(هيه) بصوت عال .. وهذه الجملة ذات
الصوت المرتفع يقابلها عندنا فى الافراح
طلقات الاعيرة النارية ابتهاجا بزفاف العروس
وانتقالها من منزل أهلها الى منزل العريس
وأهله ..

✳ وكما أن للعادات والتقاليد أغانيها
وألعابها لدى الاطفال فان المناسبات الدينية
والاجتماعية لها أيضا نصيب وافر من هذه
الاجاني والالعاب .. ففي شهر رمضان
الذى يعد مرتعا خصبا لاغاني الطفولة وألعابها

بيسداون في ترديد أغانيهم الجميلة والتي
يسمتهلونها بأغنية :

حاللو .. يا حاللو .. رمضان كريم ..
يا حاللو ..

حل الكيس .. واديننا بقشيش .. لن روح
منجيش .. يا حاللو ..

ويرددون أيضا :

وحوى .. يا وحوى .. ايوحة

وكمآن وحوى .. ايوحة

بنت السلطان .. ايوحة

لبسة القفطان .. ايوحة

من بدع زمان .. ايوحة

وحوى .. يا وحوى .. ايوحة

وهناك أغنية أخرى مازال الاطفال يرددونها
منذ عصر الخلافة الايوبية حتى الآن ومن
مقاطعها :

لولا جرينا .. لولا جينا .. ياللا الغفار

ولا تعبنا رجلينا .. ياللا الغفار

لولا (فاطمة) .. لولا جينا .. ياللا الغفار

ولا تعبنا رجلينا .. ياللا الغفار

تدينا .. ياما تدينا .. ياللا الغفار

تدينا .. ميتيني ريال .. ياللا الغفار

نسافر بهم على بر الشام .. ياللا الغفار

نجيب زئبق للعصفور .. ياللا الغفار

اللى ينادى على الصور .. ياللا الغفار

يقول يا ناصر يا منصور .. ياللا الغفار

تنصر لنا ست (فاطمة) .. ياللا الغفار

(فاطمة) قاعدة على حجر النبی ..

لابسه توبين مغربي ..

يا حجة صلي على النبي

بنت العزيز الغالي

حائلو .. يا حاللو .. رمضان كريم .. يا حاللو

- ادونا العادة .. آه يا ستي

- لبدة وقلادة .. آه يا ستي

- والفانوس طعطق .. آه يا ستي

- والشمعة خلصت .. آه يا ستي

- والعيال نامت .. آه يا ستي .. هيه ..

وكان المقصود بالناصر المنصور في الاغنية

السابقة هو البطل صلاح الدين الايوبي الذي

ادانى جنيه ..

يا للى ..

أجيب به ايه ..

يا للى ..

أجيب به وزه ..

يا للى ..

والوزه تكاكي ..

يا للى ..

واتقول يا وراكي ..

يا للى ..

يا وراك الشوم ..

يا للى ..

عدا الفيوم ..

يا للى ..

بيبيع لمون ..

يا نلى ..

ولمونه حادق ..

يا نلى ..

طرقع بنادق ..

يا للى ..

بنت السنوسي ..

يا للى ..

كسرت لى فنوسى

يا للى ..

وفنوسى سوسى

يا للى ..

ذهب مرصوص

يا للى ..

رصيته رصة

يا للى ..

ولا حدش شفنى

يا للى ..

الا الأمير

يا للى ..

أبو عب كبير

يا للى ..

على علمه .. ضرب الزميرة

وعندما ينتهى الاطفال من افطارهم يسرعون

بالخروج من منازلهم حيث يلتقون ، والفوانيس

الملونة بأيديهم والفرحة تعلو وجوههم حيث

كان يفتخر به الشعب لانه حرره من الظلم
والاستعباد وقادهم من نصر الى نصر .

وهم يستقبلون العيد فرحين .. بملابسهم
الجديدة والنقود التي يحصلون عليها (العيدية)
من والديهم وأقاربهم .

فنجدهم في آخر يوم في رمضان يتغنون
قائلين :

-يا برتقان أحمر وجديد

- بكره الوقفة وبعده العيد ..

ويرددون أيضا ..

- يا برتقان أحمر وصغير

- بكره الوقفة وبعده نغير ..

والمجال هنا يضيق بعصر جميع الاغنيات
في جميع المناسبات التي تور بالاطفال في حياتهم..
وهذه المناسبات ما هي الا صور بسيطة تعبر
عن مرح الطفولة وتطلعاتها الى الحياة..ولكنها
عميقة من حيث انتباه الطفل لجوانب الحياة
والبيئة التي تحيط به .. ومن هنا كانت
اهمية دراسة فنون الاطفال (أغانيهم والعبابهم)
وذلك بالنسبة للمهتمين بالفنون الشعبية ..
لأنها تعبر عن القدرات الابداعية لقطاع هام من
مجتمعنا الجديد ألا وهو .. الاطفال ..

ماهر صالح

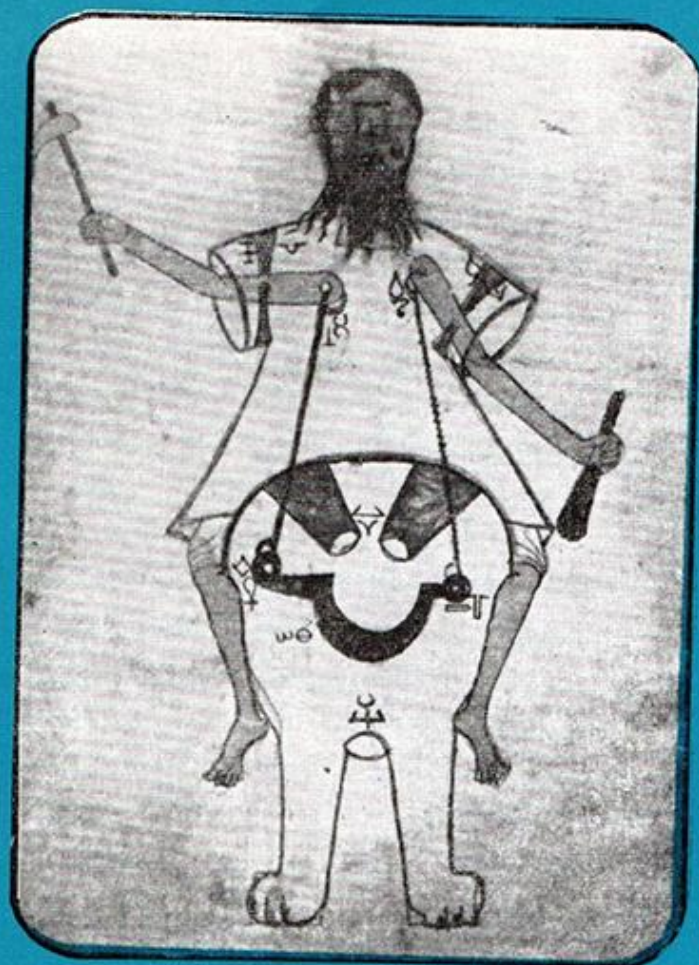
ولا زال الاطفال يتغنون بهذه الاغاني حتى
يومنا هذا وهي مسموعة ببعض اللبسات
الشعبية مثل لعبة (برلا .. برلا .. برليلا)
ولعبة (التعلبات .. فات .. وفي ديله
سبع لفات) .. ولعبة (هنا مقص .. وهنا
مقص .. وهنا عرايس بتترص ..) ولعبة
(يا عم يا جمال .. جمالك فين ..) ولعبة
رأنا الغراب النوحى .. أخطف واروح على
سطوحى ..) وهي لعبات كلها مسموعة
باغاني يرددنها جميع الاطفال وخاصة البنات..
وهناك ألعاب أخرى خاصة بالصبيان فيها
(عم عنكب .. شد واركب .. على فين ..
عالبجر والبجرين .. خدني معاك .. ياريس)
.. ولعبة (صلح .. أو دق الكف) و (صيادين
الخدوم) ولعبة (عسكر وحرامية) ولعبة (الطرة
والجديد) والألعاب (المسافة) والألعاب الحركة
والاستغماية .

وعندما تنتهى أيام رمضان الجميلة .. يحين
مرعد العيد فينسى الاطفال حزنهم على انتهاء
ليالى رمضان والتي يودعونها بقولهم :

- رمضان يابن سنينة .. ياميت عالصابية

- رمضان يابن الحجة .. ياميت عالمخدة ..





المصادر التي استخدمها المؤلف

في الآخرة .

وقد وصفت المؤلفة منجسو في دراسة لتاريخ الدمى المتحركة تمثالا متحركا بمتحف اللوفر بباريس للمعبود الفرعوني أنوبيس يفتح فمه ويفلقه ولعله كان يستخدم في مثل تلك المراسيم الدينية التي سبق ذكرها . وقد صورت النقوش الفرعونية على جدران الكثير من المقابر بالاقصر وغيرها وقائع وطقوسا لمثل هذه الاحتفالات التي تهدف الى فتح أفواه الموتى عن طريق مجازى ، ليستطيعوا اجابة المستجوبين من ملائكة الحساب . وقد نشر المؤلف لوت بعض هذه الصور في كتابه عن التصوير الفرعوني .

ويبدو أن تقليد صنع دمي متحركة على شكل أنوبيس - ذلك المعبود الفرعوني - ظلت ملازمة لتقاليدنا الشعبية فترة طويلة حيث كانت تصنع تارة بين هياكل خشبية لها بعض

ترجع الدمى المتحركة الى عهود غابرة ، وتمتد أصولها عبر حضارات متباينة ومتباعدة ، وقد اتخذت تارة مظهر أقنعة ، وأخرى شكل أوثان أو أصنام تتحرك أجزاء منها ، في حين تظل بقية أجسامها ثابتة .

وكانت الدمى المتحركة مقرونة - منذ فترات سحيقة من التاريخ - بأنواع من العبادات والطقوس الدينية . ونذكر على سبيل المثال أن بعض المراسيم الدينية ، في الأزمنة الفرعونية ، كانت تقتضى اقامة حفلات جنائزية تستخدم فيها الدمى المتحركة فقد أورد «كتاب الموتى» عند المصريين القدماء نصوصا لتراويل فتح فم الميت كانت ترتل في مناسبات يرتدى فيها الكاهن قناع المعبود أنوبيس ، وهو على شكل بن آوى ، فيقترب من تابوت الميت ويبيده آلة لها شكل غريب يحركها وهو يتلو بعض التعاويذ ، لكي تطلق لسان الميت



جزء تفصيل من تصميم العالم
العربي لساعة الرزاز الجزري
التي زودها بدمى متحركة على
شكل فيل ورجل بعوده .



دمية متحركة من البرنز على
شكل هيكل عظمي يمثل الموت
وهو يندق ساعات الزمن .

صورة الساعة الفلكية المقامة بمدينة ستراسبورج سنة
١٣٥٤ ميلادية وتخرج منها الدمى المتحركة لتندق ساعات
الوقت .



المفاصل ، وقد غلفت بأقمشة أو بما يشبه
النورق المطلي بألوان تقرب الى اذهان الناس
شكل ابن آوى ومظهره وأورد المؤلف حسين
فوزي في كتاب له وصفا لما أسماه
« انوبيس يرقص » ، وهو مشهد استرعى
نظره بين الازقة المصرية في مطلع هذا القرن
حيث يقول « تذكرت فجأة انني رايت في
طفولتي الاله انوبيس يرقص - ولم أكن في
ذلك الزمن البعيد أعرف انه انوبيس، ولا كان
الملاعب الاسم - كندرانى الذى يحرك دميته
فترقص يعنى بذلك تقديم صورة لانوبيس ،
ولكنى لم أكن أفهم لماذا اختار الرجل حيوانا
محنطا يشبه الكلب الكبير ، قيل لى انه ديبه
بو ، ومعنى هذا فى لغتنا الحديثة انه جلد ابن
آوى حشى بالتبن والقش . وأوقف الرجل
دميته فى اطار يشبه مشايات الاطفال ،
والبسها ملابس القوازي بشرائط القصب ،

دركب في وسطها لولبا يحرك بذراع خشبي
أو بذراعين ، فيتخلع خصر دميته ويتكسر على
إيقاع غنائه وهو يقول يا بيلي به .. يا رقاصة ..
فاذا كانت بيلي به راقصة فلماذا اختار لها
الرجل جلد ثعلب محشو أما كان الأفضل أن
يصنع عروسا ولو من قماش !

واذا كانت الدمى التي أوردنا ذكرها تصنع
من الخشب أو من جلد حيوان محشو بالطين
أو القش مما كان يستخدم في طقوس الموني
وغير ذلك ، فقد كانت في الأزمنة القديمة -
ولا سيما في مصر - دمي أخرى تصنع من
سعف النخيل أو أغصان الأشجار أو ثمار
بعض النباتات التي كان لها أيضا صفة دينية ،
كالدمى التي كانت تصنع من سعف النخيل
في الأزمنة الفرعونية ، ثم استمر استخدامها
بعد ذلك في العهد المسيحي في أعياد أحد
السعف . وكذلك عروس القمح التي كانت
تصنع منذ حضارة المصريين القدماء ، وما زالت
تصنع في أعياد الربيع اليوم وتباع للتفاؤل
بها في الموسم الجديد لليلة ، وقد صورت
أشكال هذه العروس في بعض المقابر
الفرعونية ، كمقبرة منا بالاقصر .

أما الدمى النباتية الأخرى فيبدو أنها كانت
تصنع من سيقان الزرع الذي أوشك على
النضج أو نضج بالفعل ، حيث كانت تزف
الحاصلات في مواكب تتوسطها - في غالبية
الامر - دمية مثبتة على قاعدة يحملها المزارعون
أو مثبتة على ظهر دابة من الدواب ، كالحمار
مثلا ، فتتحرك الدمى عند السير بفعل
اهتزازات الدابة ، أو بفعل الريح .

وقد نشهد حتى اليوم - ولا سيما في
مواسم الفواكه - الباعة قد أقاموا على رصة
يفرسونها وسط الثمار ، فتظل تتحرك كلما
نثار انتى يبيعونها شعارات تشبه الدمى ،
مضوا في طريقهم وهم يتغنون وينادون بأصوات
شجية للاشادة بالموسم الجديد لهذه الثمار ،
وكانهم يرتلون دعوات لهذه الدمى .

وقد نشر المؤلف ريفو صورا في كتاب
نشره في مطلع القرن الماضي عن مواكب أعياد

الثمار بمصر سنة ١٨٠٠ ، أوضح فيه تفاصيل
بعض هذه الدمى النباتية التي كانت تعرف
وقتذاك .

وهذا النوع الأخير من الدمى المتحركة وإن
تألف من جلد فانما في مصر منذ أقدم العصور
حتى وقتنا الحاضر ، فقد نصادف له أوجها
مماثلة في حضارات آسيا والصين على وجه
الخصوص ، حيث كانت الدمى تعلق وسط
الحقول ، وحقول الارز بنوع خاص ومن هذه
الدمى ما كان على شكل طاحونة هواء مثبتة
في ساق بالتحقل ، فمتى هبت الريح تحركت
لطواحينها واهتزت وصدر عنها صفير يجعلها
تبدو كأنها دبت فيها الحياة بالفعل . وهذا
النوع من طواحين الهواء التي ترتل الادعية
وتنشرها على النباتات والحقول النامية انما
كانت تقوم أيضا بعمل « المآته » لطرد الطير
بعيدا عن الحاصلات الزراعية وهذا ما يرجح
قيام المآته في حقول الزراعة في بلاد آسيا
وغيرها من البلدان لأغراض دينية ما لبثت أن
تحولت الى أغراض نفعية وزراعية فحسب .

أما الطواحين الأخرى فقد كانت تدار بفعل
تدفق المياه وتصدر أصواتا كأنها الادعية
والصلوات . وربما ذكرتنا تلك الهياكل
والطواحين الناشرة الادعية على الزراعات بما
نسب الى تمثال ممون بالاقصر ، وهما تمثالان
أقيما وسط رقعة من الارض تحف بها الحقول .
فقد قيل عنهما انهما كانا فيما مضى يصدران
أصواتا عندما تهب عليهما الرياح وقد تعطلا
عن إصدار الأصوات بعد ما أصيبا بالانهيار
بفعل الزلازل . وقد حاول اصلاحهما المرممون
في الأزمنة اليونانية والرومانية دون جدوى ،
ولو صحت هذه الاسطورة التي اقترنت بتمثال
ممون فمن الجائز أن يكونا في الاصل قد
أقيما على نحو طواحين الصلوات والدمى
الناطقة بالادعية الدينية .

ومهما يكن من أمر فإن الأصوات التي
تصدرها طواحين المياه والسواقي التي تروي
الحقول واقترنت في أذهان الناس في كثير
من الاقطار بأنغام جالبة للخير يستبشر بها

المزارعون وتند دعيت طواحين المياه فى بعض الإقطار الشرقية - كالشام مثلا - بالنواير لما تصدره من انغير طائما كانت دائرة اما سواقى مصر فقد كان نغيرها حافزا على أن ينظم منها الشعبون أغنية « سبع سواقى بتنعى لم طفوا لى ناز » ولعل هذا التقليد القديم الذى يستبشر خيرا من صوت المساقى قد حمل المصممين فيما بعد على جعل نافورات المياه التى تصنع لأغراض الزينة ، وتقام على هيئة تماثيل ووحوش تقذف المياه من أفواهها ، تصدر فى الوقت نفسه أصواتا شجية تكشف فى مضمونها الاسس الدينية القديمة التى طالما اقترنت بالدمى المتحركة وطواحين المياه المرتلة للادعية .

وقد صنع المصريون القدامى طائفة أخرى من الدمى المتحركة ، تمثل أرباب الحرف والصنائع ، كنماذج إيضاحية لحركات العاملين والعاملات فى استخدامهم بعض العدد والآلات ، أو تصنيعهم بعض منتجاتهم الزراعية ، مما يقتضى الحذق فيه نوعا من المرونة فى الحركات وترباطها ، الامر الذى قد يكون من الاسباب التى حملت على ايجاد هذا النوع من التعليم وانتقال الخبرات الى الغير عن طريق لعب ودمى متحركة ، صنعت من قطع صغيرة من الاخشاب ، أو شكلت من الفخار أو الاحجار اللينة السهلة الاستعمال .

وقد راجت هذه الصناعة عند الفراغنة فى دولتهم الوسطى ، حيث برعوا فى تمثيل الجند فى فيالقهم وهم مدججون بالاسلحة ، كما شكلوا أيضا تماثيل ودمى للملاحين والبنايين وأرباب الصنائع المختلفة كالخبازين وغيرهم ، تتراوح احجامها بين ١٥ و ٢٠ سم تقريبا ، أو ما يزيد على ذلك بقليل . ومنها ما يؤدى حركات عن طريق الضغط على لولب أو مفصل خشبى ييسر الحركة ، ومنها ما اعتمد فى حركته على شد خيط أو روافع صغيرة .

وقد كتب « ج . ولكنسون » فى كتابه عن « العادات والتقاليد عند قدماء المصريين »

يصف مجموعة من لعب الاطفال ، لا سيما العرائس المتحركة كتلك التى كانت تتحرك أرجلها وأذرعها وانثى كانت تثبت بواسطة خيوط تيسر اختلاف أوضاع الاطراف وحركتها ، ومن بين الاشكال الدارجة وقتذاك ما كان يصنع من ألواح خشبية بسيطة ، وتثبت فى جذعها ذراع واحدة فى مكان الكتف ، وتتدلى بواسطة خيط من الدوبارة . ومن بين العرائس القديمة ما كان يثبت فى رؤوسها خيوط انتظم فيها عدد من حبات الخرز فعند تحريكها تتحرك خصل الشعر ذات اليمين وذات الشمال ومن بين العرائس ما كان يمثل حركة نسوة تغسل ثيابها ، أو نسوة تعجن ومنها ما كان يصور صراعا بين رجل وتمساح . وكانت حركات تلك الدمى كلها تتحقق عن طريق جذب بعض الخيوط وارخالها ، فتتحرك السيقان والأذرع وتفتح الوحوش والحيوانات أفواهها وتغلقها مما كان يجلب السرور فى نفوس الصبية .

ويبدو أن تقليد صنع العرائس والدمى المتحركة كالتى وصفها « ولكنسون » ، ظل مستمرا فترة طويلة من الزمن ربما امتدت الى عصرنا الحاضر . فقد زود العالم الأثرى « وين رايت » المتحف الشعبى الملحق بالجمعية الجغرافية المصرية بالقاهرة بمجموعة وافرة من اللعب الشعبية والدمى المتحركة الصغيرة المصنوعة من الخشب ، عثر عليها فى أيدي صبية العراة المدفونة بالبلينا ، حيث اتضح انها ما زالت تصنع هناك على نحو العرائس الاثرية التى وجدت بحفائر المنطقة نفسها ، والتى يرجع تاريخها الى الاسرة الفرعونية الثانية عشرة ، الامر الذى يرجح معه استمرار تقليد صنعها على النسق القديم الذى قد يكون مقرونا فى صنعه ، وإن بدأ معدوم الصلة بالطقوس الدينية ، بعادات وتقاليد دينية لازمت أرباب الحرف والصناع منذ أقدم العهود ، وجعلت كلا منهم فى صناعته يقدم نماذج من صناعته لمعبود ينسب اليه صنعه لحماية حرفته . وقد كان لكل حرفة أو صناعة ربها الذى ينظمه أعضاء النقابة وعمالها . ورب الحرفة يجيء

عادة في المرتبة الثانية في التقديس بعد الآلهة الكبرى التي يقدسها سائر أفراد الشعب كالاولياء والقديسين اذ ينو يعظمون في مواطنهم وقراهم على اختلافها . ولم يتوقف هذا التقليد العتيق ، بل استمر عبر الحضارات والاديان مصاحباً لأرباب الصناعات المختلفة الذين نراهم حتى في عهود المسيحية - وبالأحرى خلال العصور الوسطى - يتخذون لكل حرفة أحد القديسين شفيهاً لها، فيعظمونه ويقيمون له التماثيل والهيكل ، كأنه نقيب هذه الصناعة، فبا تقام ورشة أو يشيد مصنع الا ويزين بتمثال أو صورة مزخرفة كشفيق الصناعة يحيط به أربابها ، كل يؤدي عمله الخاص . وقد يكون لصناعة اللعب الفرعونية القديمة والنماذج المتحركة أساس ديني على النحو الذي أوضحناه .

وقد نشأت في بعض مواطن الحضارات القديمة تقاليد دينية ، غير التي نوهنا عن قيامها في الحضارات المصرية القديمة ، اتخذت من الدمى المتحركة أصناماً وأوثاناً نقدم لها الغديت البشرية أو الحيوانية . وقد نوه الأثرى « دونالد هاردن » عن تقاليد دامية كانت تقام حتى القرن الثاني قبل الميلاد، في مواطن الحضارات الفينيقية على امتداد شمالي إفريقيا ، لا سيما في منطقة تونس ، فعلى حد قوله كانت الآلهة والآلهات القديمة في تلك المنطقة تصنع من البرنز على هيئة تمثال ماذا ذراعيه ، فيوضع عليهما الاطفال الصغار ، فتتشنى الذراعان وتقذفان بالاطفال وسط النار المشتعلة تحت التماثيل ، وقد وجدت في المناطق الأثرية بهذه الجهة عظام محروقة لألوف من الصبية والاطفال .

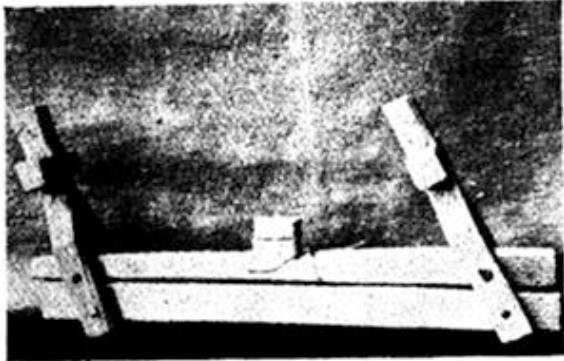
ويبدو أن التحول الذي طرأ على الدمى المتحركة في تلك الفترة وما بناظرها أو يسبقها من الحضارة الفرعونية ، في الدولة الحديثة منها ، كان اعتماد الصانع على إقامة التماثيل من النحاس أو المعادن الأخرى، وتدير حركتها عن طريق روافع وأتقال كانت - في تطبيقاتها على هذا النحو في التماثيل والدمى أو الاصنام

والأوثان تعد ضروباً من السحر الكهانة . ولم تكن تلك التماثيل والدمى تعتمد وقتذاك على حركتها فحسب ، وإنما ظلت تصدر أصواتاً ، وظلت فكرة الأصوات على أنها أصوات الآلهة ، ولا سيما بعدما كثر استخدام الاجراس وانجنك وانصنوج والجلجل في الطقوس الدينية ، لابعاد الارواح الشريرة عن الهياكل الدينية ، ولجلب الملائكة أو الارواح الصالحة ، وكان الدق على هذه الآلات الموسيقية من بين طقوس التراتيل والادعية الصالحة الخيرة . ولاغربة أن تعتمد المسيحية بعد ذلك على الاجراس في كنائسها على الساعات التي تدور بفعل الاثقال وتدق في أوقات محددة . ولا غربة أيضاً أن تزود الكنائس - وعلى الخصوص في القرن الخامس عشر بدمى مصنوعة من البرنز تتحرك كجزء متمم لساعات الكنائس فتخرج الدمى البرنزية من مخبئها ، وتظهر على أبراج الكنائس وتدق دقات بعدد الساعات ، وذلك دون أن تكون لها تلك الصفة الدينية التي طالما لازمتها في عهود الوثنية ، قبل المسيحية ، فقد اتخذت الدمى المتحركة شعاراً للدين في تلك العهود السحيقة .

وقبل المضي في شرح أسباب اتخاذ الاصنام صفة الدمى المتحركة المقرونة بالساعات، نوه بشيوع الاصنام والدمى وتعظيمها وعبادتها عند العرب قبل الاسلام ، وتقديسها في بعض الاحيان ، ونجد في كتاب الاصنام لابن الكلبي وصفاً لثوثن « هبل » قال « وكان فيما بلغني من عقيق أحمر على صورة الانسان ، مكسور اليد اليمنى ، أدركته قريش كذلك فجعلوا له يداً من ذهب . . وكان أول من نصبه خزيمه بن مدركه بن الياس ، وكان يقال له هبل خزيمه . » كذلك وصف ابن الكلبي الصنم ود بقوله « تمثال رجل كأعظم ما يكون من الرجال قد دبر عليه حلتان ، مترز بحلة ومرتد بأخرى . عليه سيف قد تقلده ، وقد تنكب قوساً وبين يديه حربة فيها لواء ووفضة (أى جعبة) فيها نبل » غير ان جملة ما أورده ابن الكلبي من وصف الاصنام



لعبة شعبية متحركة (طاووس)



لعبة من الغرابية المدفونة بالبليتا
على شكل عروس القمر



والاوتان . لا يكشف لنا اعتماد العرب في عبادة قبل الاسلام على تقديس اصوات الاجراس ، أو اعتبارها وما شابهها من بين سبل العبادات والتعظيم . أو ما يرجح استخدام الاصنام واندمى في قياس الوقت ، كالتراول والساعات المسائية أو الساعات الرمزية ، أو ما شابه ذلك من ساعات تعتمد على رواج وأنقال تحدد مرور الزمن وقد لزمتم صفة التقديس الدمى المتحركة في عمومها بعد ظهور الاسلام طوال الحضارة العربية من القرن الثامن الميلادي حتى الثاني عشر ، وفي الحضارة الاوروبية من القرن الثالث عشر حتى التاسع عشر . ثم تحولت الاصنام المتحركة والدمى من تماثيل تعظم لظهورها في شكل معبود معين له صفات محددة ، وتاديتها بعض الحركات التي اعتبرت خارقة ، وأطاحتها بالفديت البشرية في النار ، كما كان الحال في الحضارات الفينيقية ، الى اتخاذها أداة لقياس الوقت ، وجعلها آلة من الآلات الدقيقة لتحديد المواسم الزراعية وبيان منازل القمر وأطواره وفقا للتقويم الشمسي . ولعلنا نلمس الصلة بين العهدين في موجز أورده المؤلف ، « على مزاھري » في كتاب بالفرنسية عن حياة المسلمين ما بين القرن العاشر والثالث عشر الميلادي قال فيه : ان هرقل استولى سنة ٦٢٤ م على احدى عواصم خسرو الثاني ملك الفرس ، فلما دخل مدينه جان زاك التي تقع جنوب بحيرة (أوربية) دخل قصرها ، واذا بايوان كبير بهيكل الملوك ، فشهد - وفقا لوصف أحد الرواة البيزنطيين المدعو كيدرئوس - شهد هرقل الصنم القبيح للمعبود ارموزد مصورا على قبة هذا الايوان ، كما شهد أيضا تمثال خسرو جالسا على عرشه ، وتحيط به الشمس والقمر وسائر الاجرام والكواكب ، وعلى حد قول الراوى البيزنطى الذى فى سخطه على تلك الشعائر الدالة على الكفر - لم يفتن الى أن المشهد لم يكن لسوى ساعة هائلة اتخذت فيها الدمى المتحركة وصور الآلية لتحديد الوقت وقياس الزمن ، فأضاف قائلا : ان هؤلاء الكفار وأعداء الله قد تفننوا

فى جعل هذه الآلة الجهنمية تسقط فى أوقات محددة قطرات الماء بما يشبه برداذ الأمطار ، كما جعلوها تصدر أصواتا تشبه فى روعتها الرعد .

وقد أقام خسرو الثانى على النسق نفسه بساعة هائلة فى قصره بستيسيفون ، قد صنعت من الابنوس والذهب ، وجعلت انقبى التى تعلق من ذهب محلى باللازورد ، وصورت عليها الاجرام السماوية وفقا لمواقعها فى السماء ، كما جعلت هذه القبة تدور على نفسها دورة كاملة كل أربع وعشرين ساعة ، وجعل فيها القمر والشمس يدوران ، فتختلف منازل الاول ويتخذ دورانه الكامل كل شهر قمرى ، فى حين تنتقل الشمس وتتخذ دورتها تكاملة خلال سنة بالتمام والكمال . وقد نقل منظر هذه القبة وهذه الساعة ونقش على كأس فضية ما زالت حتى اليوم معروضة بمتحف لئنجراد بروسيا .

ويبدو ان الحضارة البيزنطية - برغم سخطها فى بداية الامر على الدمى المتحركة التى شهدوها ملحقه بساعة خسرو الثانى - تأثرت بها بعد ذلك ، واتخذ البيزنطيون فى مجالسهم انبمى المتحركة وسيلة للتظاهر بالعظمة ، فتقول المؤلفة هليجابول فى كتابها عن تاريخ الساعات انه بينما لا تظهر لنا الفنون المسيحية طوال العصر البيزنطى أو العصر القوطى أو عصر النهضة الايطالية أى تماثيل ذات طابع دينى من النوع المتحرك اذا بالمراجع الأوربية تنوه عن صنع تماثيل متحركة فى أواخر العهد البيزنطى كان يستخدمها الإباطرة فى مجالسهم لا لغرض دينى ، وانما لغرض بهر نظر السفراء والضيوف الوافدين الى مجالسهم .

وهناك وصف لأحد مجالس الإباطرة البيزنطيين جاء فيه : « انه فى أواخر الدولة البيزنطية كان الإباطرة شغوفين بالتماثيل المتحركة ولذلك كان المهندسون يقضون أوقاتهم وقتذاك فى التفنن فى صنع أنواع مبتكرة من تلك التماثيل المتحركة ، فمن بين

ما أقيم فى هذا المجال شجرة من الذهب الخالص وضعت بجوار عرش أحد الإباطرة ، وثبتت على أغصانها طيور آنية ذات ألوان بديعة ، فمتى تحركت الغصون غردت الطيور وأقام إمبراطور بيزنطى آخر اسدين آليين من النحاس أثبتا بجوار عرشه وعند الضغط على زر أو لولب خاص يزأر كل منهما ويضرب الأرض بذنبه .

ويصف المؤرخ لومبارد ليوتبراند حفل استقبال فى عهد أحد إباطرة بيزنطة الذين كلما زادوا ضغفا كانوا يلجأون الى احاطة أنفسهم بجو غامض يثير دهشة الناس بمثل هذه البدع والتماثيل الآنية ، فيقول المؤرخ : ان الطوائف كانوا يقودون السفراء الى قاعة عرش الإمبراطور ، فيرونه جالسا فى صدر القاعة على عرش من الذهب ، يحف به أسدان من النحاس ، فلا تكاد السفراء تسجد لسيد العالم حتى يسمعون زئير الاسود النحاسية وضربها الأرض بأذنانها ، ويسمعون تغريد الطيور الآنية المثبتة على شجرة ذهبية وضعت بجوار العرش ، ثم لا يكاد الزوار يرفعون رؤوسهم حتى يجدوا عرش الإمبراطور قد رفع بطريق خفى الى سقف القاعة ، فينظر اليهم من هذا العلو العظيم ليشعرهم بالتفاوت الذى يفصل بين مرتبته ومرتبته ، وحينئذ ، وفى هذا الاخراج المسرحى ، يبدأ الإمبراطور يصفى الى الوافدين انبه !

ثم اذا تركنا جانبنا ما كتب عن التماثيل المتحركة فى العهد البيزنطى ، وعندها ان ساء أنحاء أوروبا ما بين القرنين التاسع والثالث عشر ، فاننا لا نوفق الى وصف يوضح لنا انتشار هذا اللون من الفنون فى ممالكها ، بل نجد على العكس من هذا ما يدلنا على تفوق العرب وقتذاك فى هذا المجال ، الامر الذى كان يبهز ملوك أوروبا الغربية فى ذلك الوقت . ونذكر على سبيل المثال الساعة المائية التى أهداها هارون الرشيد الى شارلمان ملك فرنسا فى القرن التاسع الميلادى . وتدل هذه الساعة على حد قول النقاد الاوربيين على أن العرب وقتذاك استفادوا كثيرا من نظريات

ارشميدس • ويوجد بلندن مخطوط عربي عن صنع آلة الوقت ، يرجع ما كتب فيه الى الفيلسوف اليوناني نفسه ، ثم نجد بعد ماورد في وصف ساعة شارلمان في القرن التاسع الميلادي - وصفا آخر للساعة التي أهداها صلاح الدين الايوبي لفرديريك الثاني سنة ١٢٣٢ ، قيل انها كانت أشهر ساعة في القرن الثالث عشر ، وكانت ذات شكل كروي، تتحرك عليها أشكال الشمس والقمر وسائر الكواكب. فتبين في حركتها ساعات النهار والليل • وكانت بدمشق في ذلك الوقت ساعة ثبتت على أحد أعمدة جامع المدينة ، وكان بها تماثيل متحركة لطيور وثعبان وغراب . وكانت في تمام كل ساعة تفرد الطيور ويتحرك الثعبان ويصدر الغراب صوتا . ولقد أدهشت ساعة دمشق هذه فرسان الحروب الصليبية الذين شهدوها في ذلك الوقت . هذا ولم تظهر في أنحاء أوروبا نظائر ساعة دمشق بدمها المتحركة الا في القرن الرابع عشر ، حيث أقيمت أولاها بمدينة ستراسبورج ، والثانية بمدينة تونبروج بألمانيا .

ولو عدنا بعد هذه اللوحة القصيرة عن تاريخ انتشار صناعة الدمى المتحركة واستغلالها في أوروبا ، الى السير الشعبية وما جاء بها عن انتشار هذه التماثيل في الكنائس القبطية بمصر ، قطعنا بأن ما جاء في السير الشعبية يجانب الصواب ، إذ أن استخدام الدمى المتحركة لم يظهر في كنائس أوروبا الا في القرن الرابع عشر في صورة دمى ملحنة بساعات تلك الكنائس ، فتؤدي حركاتها وفقا لدقات كل ساعة زمنية . أما في العهد البيزنطي فيكاد يكون استخدام الدمى موقوفا على الإمبراطور ومجلسه فحسب ، ولم يمتد استخدامها الى داخل الكنائس - كما سبق القول - بأي حال من الأحوال • ولذلك يرجع أن يكون مصدر هذا النوع من السير العربية الشعبية مستندا الى وصف قديم لعمله قبطي أو بيزنطي يصف عجائب البلاط البيزنطي من تماثيل

متحركة وغيرها مما أصبح بمضى الزمن أشبه بأساطير أسسدت فيها العجائب الى مدن الصعيد المصري بدلا من بيزنطه نفسها . وقد تكون بقايا الآثار المصرية القديمة القائمة في مصر والشام ، وكان في متناول عامة الشعب رؤيتها والتحدث عن عجائبها ، فما كادت ان تختفى عن الانظار وتتوارى عن الشعب في عهود الاضمحلال ، حيث سلبت او حطمت ، حتى دخلت نطاق الاساطير ، وانتقلت سيرها الى أنحاء التري النائية على السنة الزجاجين والرواة والادبانية وغيرهم . بتلك الجهات وكان هذا من العوامل التي ساعدت على اقتران عجائب بيزنطة بعجائب الفراغة . وهناك احتمال آخر هو أن يكون الوصف الوارد في السير الشعبية مرتبطا بالفعل بتمائيل كانت قائمة في الاقطار العربية وبطبيعة الحال كان من سبيل امتداح أهالي كل قرية نسبة مثل هذه العجائب الى المناطق القريبة منها ، مما يدخلهم في نطاق الاحداث التاريخية الهامة ، بل العجائب التي بهرت انظار الناس في جميع الاقطار . هذه لمحة عن انتقال صناعة الدمى المتحركة من أصنام تعظم وتقديس الى اجزاء من آلات قياسية تؤدي وظيفة لها فائدة علمية محققة ، الا أن تاريخ الدمى في سائر الاقطار الاخرى لم يسلك المسلك نفسه ، حيث ظلت الدمى تستخدم - ولا سيما عند الشعوب البدائية - لتحقيق اغراض سحرية ، فتصنع على هيئة اقنعه يحرك تقاطيعها الساحر الذي يرتديها ، وقد تصنع على هيئة تماثيل مجسوفة لاشغال الجن أو وجوه الحيوان والوحوش الكاسرة ، فيرتديها الكهنة ويؤدون بها رقصات مختلفة ، ويحركون الاطراف المتناهية في الطول بواسطة حيل هندسية وروافع تمكن الراقص من أن يؤديها بيسر . وان كانت هذه الانواع من الدمى قد انتشرت في كثير من الاقطار الافريقية في القرون الماضية فنحن لا نزال نراها حتى اليوم وعلى النسق نفسه في كثير من شعوب جزر المحيط الهادي



والاقيانوس ، حيث تستخدم في الحفلات الدينية لجلب الخير الى اهل القرى ، وطرد الارواح الشريرة عنهم ، وششفائهم من الامراض المستعصية والمتحف البريطاني بلندن مجموعة من الوجوه العجيبة ذات التقاطيع المتحركة ، كانت تستخدم في الحضارات الهندية القديمة لشفاء المصابين من بعض الامراض الحبيثة التي كانت تصيبهم ، ولكل مرض قناع خاص ، وكان يستخدم معه ولا ريب رداء ودمى تناسب الجو المراد خلقه لبث الخوف والرعب في نفس الارواح التي تصيب الناس بهذه الامراض والحميات .



وقد انتشرت في شعوب جنوبي آسيا - ولا سيما في الجزر الاندونيسية - استخدامات جديدة في نوعها للدمى ، اذ اتخذت مظهر خيال الظل . وخیال الظل هذا - على حد قول الكثيرين - كان منشؤه حضارات الصين ، ولعله انتقل منها الى جزر بحر الصين ، حيث كان استخدامه مقرونا في اول الامر بطقوس دينية ، موقوفا على تمثيل اساطيرها عن طريق تحريك الدمى بواسطة سيقان خشبية طويلة تيسر لصانع الخيال ان يحرك الدمى ويجعلها تمثل ادوارها دون ان يرى الجمهور يديه المحركة للسيقان . والملاحظ في هذه الدمى المستخدمة في خيال الظل ، او المتخذة كطواطم عند السحرة في الشعوب البدائية ان معظمها يدار ويحرك بواسطة يد الانسان ، وانها قد تأتي على شكل اقنعة أو ثياب يرتديها المرء ويحركها بوسيلة أو بأخرى ، وقلما اعتمدت هذه الدمى - في اختلاف اشكالها وأنواعها - على آلة محرك مستقلة عن يد الانسان نفسه . وهذا النوع هو الشائع في معظم الحضارات القديمة من يونانية ورومانية أو غيرها ، حيث كانت تستخدم لجلب السرور ، أو لاغراض دينية، ولكن تصميمها لا يعتمد - في غالبية الاحيان - على لوانب معدنية تحركها ، أو روافع

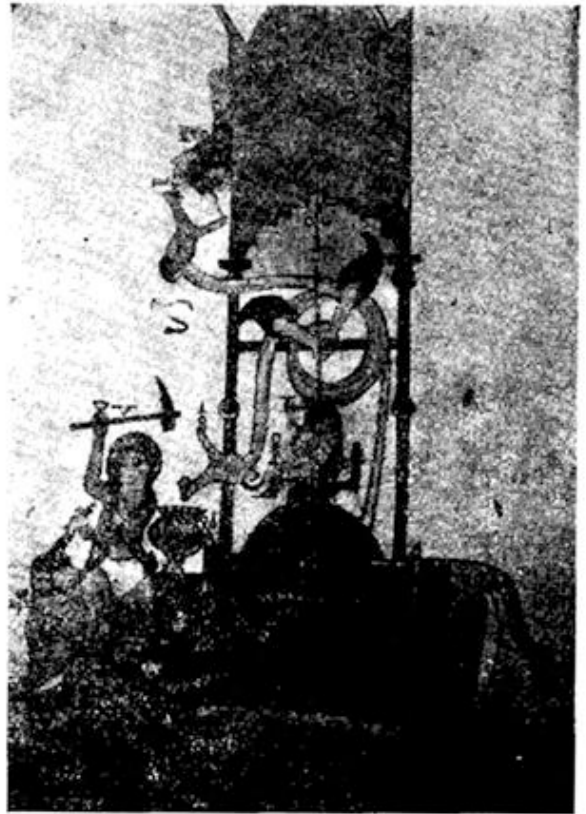
تندفع بفعل اقبال ، أو حيل تعتمد على تلاعب في منسوبات أحواض مائية واندفاع المياه من احدها الى الآخر .

وهناك انواع من الدمى المتحركة تعتمد على تحريكها على يد الانسان ، كانت تستخدم منذ أقدم عصور التاريخ ، وفي المجتمعات التي تعتمد على الصيد والقنص ، في أغراض غير دينية ، فقد استخدمت للتمويه على فصائل الحيوان التي يتعذر على الانسان الاقتراب منها دون حيلة ، فكان الصيادون



القديم منذ العصر الحجري القديم، يصنعون أنواعا من الدمى يرتديها الصياد ، فيحاكي مظهر النعام أو الإيائل أو الظباء ، فيدنو من قطيع هذا النوع أو ذاك دون أن تستغربه الحيوانات ، ويبيده السهم والقوس أو الحربة فيتمكن من تصويب الطعنات القاتلة لفريسته بيسر وبدقة ، فيقتنصها عن طريق المباشرة عن كذب . غير أن تلك الأنواع من الدمى قل رواجها ، ثم تلاشت عند التحول من العصر الحجري القديم إلى العصر الحجري الحديث ، وتضاؤل قطعان الحيوانات التي كانت لا تحصى وقتذاك ، وكان المجتمع الإنساني يفتات منها ، فلما قلت حشود تلك الحيوانات ولم تعد تنقل في قطعان كبيرة ، وانما أصبحت من الندرة بحيث لم تعد موردا رئيسيا للقوت ، وظهرت المجتمعات التي

عاشت على رعاية الأغنام ، وقطع الأخشاب وتصنيعها ، وزراعة الأرض في مواسم بسيطة يظل بعدها أفراد المجتمع في البلدان الشمالية منعزلين في ديارهم أشهر طويلة ، هي أشهر الشتاء التي يعم الأفراد فيها نوع من الاستكانة والخمول - ظهر في تلك المجتمعات أنواع من الدمى تستخدم على سبيل التسلية عن ترديد أنواع من القصص الشعبي الخرافي ، كالأقزام والدمى والسحرة والعرائس التي لا تقتصر على التحرك فحسب وإنما تصاحب حركتها روايات برويها المحركون للدمى بأصوات غريبة قد تصدر عن بطونهم أو عن زمارات ترفع من أصواتهم أو تضخمها أو تقلد أصوات الطير والحيوان . وقصة الدمى المتحركة ، في تاريخها العريق واختلاف أطوارها ومظاهرها ، تتخذ صورتها الكاملة وكيانها المثالي في الدمى الحديثة التي تعتبر من الحيل الهندسية البارعة ، ومن بين الوسائل الحديثة للتسلية ، فإذا كان أطفالنا يلعبون اليوم بلعبهم الآلية ، ويمرحون بها ، ويعجبون بحركاتها ، فإن ذلك يرجع في أساسه إلى استخدام العلم في تحريك الدمى وجعلها موقوفة على جلب السرور والتسلية فحسب بعيدة عن الحرافات والأساطير .





جولت الفنون الشعبية بين المجلات



يقدمها : أحمد آدم محمد

ازداد اهتمام الصحف والمجلات العربية بالفنون الشعبية فأصبحت تطالعنا كل يوم بقال أو اقتراح أو تعليق يتناول جانباً من الفنون الشعبية أو فرعاً من فروعها وظهرت أكثر من مجلة متخصصة في هذا المجال في بعض عواصم العالم العربي تناولت بالبحث والتعليق الأغنية الشعبية والرقصة الشعبية والحكيلة الشعبية وغيرها من فروع الفنون الشعبية وهذا إن دل على شيء، فإنما يدل على المكانة العظيمة التي احتلتها الفنون الشعبية في حياتنا فأصبحنا نرى الآن اهتماماً بجمعها وتسجيلها وتطويرها .

ولذلك ترى مجلة الفنون الشعبية أن تستمر فيما درجت عليه بأن تعرض لجولة سريعة بين مجلات الفنون الشعبية في العالم العربي وفي الغرب تقدم فيها نماذج مما نشر في هذه المجلات عن الفنون الشعبية .

د . عبد الحميد يونس

وأصبح الرمز الجوى - على توالى العصور -
أشبه بالرمز الجبرى يختلف مدلوله فى كل
مناسبة عما سبقها .

والفكاهة ضرورية ، ولو خلا العالم منها
لأصبح جحيماً لا يطاق .

ومن أشهر الشخصيات فى ميدان الدعابة
أبو الفصن « جحا العربى » . ومن دعاياته
الساخرة أنه أذاع يوماً أنه سيطير فى يوم
الجمعة ، من فوق مئذنة مسجد الكوفة ، فتجمع
الناس فى اليوم الموعد ؛ حتى ضاق بجموعهم
الميدان ؛ ليشهدوا جحا وهو يطير ، فأطل عليهم
جحا من أعلى المئذنة ، وأخذ يلوح بذراعيه فى
الهواء ، ويجرك يديه كأنه يتهاى للطيران .
وخيل للنظارة أنه جاد فى محاولته . ولما طال
بهم الانتظار ، انفتحت اليهم سادراً وقال :

- كنت أظن أن « جحا » هو وحده المتفرد
بالجنود فى هذا البلد ، فإذا كل من أرى أشد

عن مقال بقلم :
كامل كيلانى
بمجلة الهلال
القاهرة

جحا
بين الشرق
والغرب

اتخذت كل أمة من الأمم فى كل عصر ومصر ،
شخصاً من الشخصيات الجحوية الباسمة ، رمزا
لفكاهاتها ، تسند اليه كل طريف من فنون
دعابتها ، ولذلك كثرت الشخصيات الجحوية ،
وتعددت ، فلم يكده يخلو منها زمان ولا مكان .
وقد تناول القصاصون كثيراً من الطرائف
الجحوية ، وفصلوا منها أنماطاً فكرية ، أودعوها
نفائس توجيهااتهم وآرائهم ، فلم تلبث - على
مر الأزمان واختلاف الأمم - أن تشكلت بألوان
العصور والأمم التى قبستها ، كما يتشكل الماء
بلون الاناء الذى يستودعه .

منه ؛ خبروني أيها العقلاء كيف صدقتم أن جحا قادر على أن يطير بغير جناحين ؟

وقد سخر جحا من وإلى الكوفة ، حين شكاه له من أن ثور الوالى الأحمر نطج بقوته البيضاء فشق بطنها وأخرج أمعاءها ، فرد عليه الوالى بأنه لا سلطان له على الحيوان ، وأنه لا يستطيع أن يعاقب الثور على فعلته . وعندها قال له جحا :

— صبرا ياسيدى رغبوا لقد دفعتنى العجلة الى رواية القصة معكوسة . ان بقرتى البيضاء هى التى نطحت ثور مولاي الوالى فقتلته .

— ويلك . . . لقد تغير وجه المسألة الآن ، فاعد على القصة لأرى فيها رأى من جديد .

وقد ولد « جحا العربى » أبو الفصين دجين ابن ثابت بالكوفة وعاصر أبا مسلم الحراسانى . وسمع أبو مسلم بأخباره ، فاستدعاه ، فذهب اليه أبو الفصين ورآه جالسا مع صديقه « يقطين » فالتفت اليه وسأله متغابيا :

أيكما أبو مسلم يايقطين ؟

فانخدع أبو مسلم فى أمره ، واستغرق فى الضحك من بلاهته . وهكذا ضمن « جحا » الفوز فى البعد عنه والنجاة من صحبته .

وذاع صيت أبو الفصين فى أوائل القرن الثانى من الهجرة ، وأعجب الناس بطرائفه وملحه ، ودفعهم إعجابهم به الى أن ينسبوا اليه كل دعاية مستملحة ثم أضافوا اليه على مر الزمن ، طائفة كبيرة من طرائف غيره من المبدعين ، فاختلطت بفكاهاته وتعدى التمييز بين الأصل والتقليد . ولم يلبث جحا أن أصبح علما على فن من فنون الفكاهة الشرقية ، بعد أن كان علما على شخص بعينه .

ثم ظهر « جحا التركى » خوجة نصر الدين ، فى القرن الثامن الهجرى (الرابع عشر الميلادى) . وقد ولد فى بلدة « سيوى حصار » ، وعاصر تيمورلنك ، وذاع صيته وراجت فكاهاته .

ومن الشخصيات الجحوية التى عاصرت خوجة نصر الدين ، زميله « تل جحا الألمانى الملقب بمرأة البومة » . وقد ولد « تل » فى مدينة

« كنيث لينجن » ، ويكاد يكون نسخة مكررة لجحا التركى . وقد ميزه بعض الباحثين بقسط موفور من الغفلة ، وحلا لغيره أن يعزو اليه قليلا من الحُبث ، واستدل بعضهم على ضيق ذهنه وغفلته بما يؤثر عنه من المغالاة فى تطبيق ما يسمع حرفيا ، والوقوف عند مدلول اللفظ الحرفى . وافتن المتخيلون فى نسبة كثير من المفارقات فى هذا الباب ، تمثل ألوانا من آراء متخيليتها وروح الدعاية الأصلية فى نفوسهم .

ومن الشخصيات الجحوية الحديثة « أحمد المعطرى » ، وهو من صنعاء . وقد اتفق جماعة من الخبثاء على أن يورطوه فى مأدبة عشاء فلم يتردد فى القبول . وصبر عليهم حتى اذا خلعوا نعالهم بالباب ، راستقر بهم الجلوس على وسائده ، جمع المعطرى « جحا صنعاء » أحذيتهم وأسرع بها الى السوق ، فباعها واشترى بثمانها طعاما لأصحابه . وبعد أن فرغوا من تناول الطعام ، بحثوا عن أحذيتهم على غير طائل ، وعندما سألوه عنها أجابهم ساخرا :

— أحذيتكم فى بطونكم .

ومن أبداع ما قيل فى الدفاع عن بلاهة جحا مقالته ناقد ألمانى :

« ان جحا كان فلاحا ذكيا مستقيم الفطرة ، ولم يلجأ الى التشبث بحرفية مايلقى اليه من حديث ، الا رغبة فى السخرية من غرور سكان المدن المتحضرين الذين لا يستطيعون اخفاء ما يضحون من احتقار ، لأمثاله من سكان الريف » .

وقد افتن الناس فى نسبة الكثير من الأقاصيص التى تصور « جحا » فى صورة غافل معتوه ينطبق عليه ذلك الوصف الكاريكاتورى البارز ، الذى رسم به الجاحظ أعجب نموذج للذاهل الحالم ، والصقته بكيسان النحوى ثم جاء الناس من بعده والصقوه بفيلسوفنا العربى الحالم . ومهما يكن من شىء فقد كان أبو الفصين « جحا » يؤثر التباله والتغافل . وكان أسلوبه الرائع يفيض من اشراقه ومرحه على حقائق الحياة المرة ، فيكسوها من ألوانه الزاهية جدة واشراقا .

تقاليد الزواج والأعياد عند الأرمن

عن مقال بقلم
ارنين . ١٠
ومبكيان
بمجلة التراث
الشعبي - بغداد

وبعد اتمام مراسم عقد القران يعود الزوجان الى بيتهما فيعترضهما في الطريق بعض الاطفال بل وبعض البالغين ولا يخلون سبيلهما الا بعد وعد قاطع من العروسين باقامة حفل بهيج أو بتقديم هدية قيمة .

وطالما تغنى الأرض باننصاراتهم وهزائمهم في آلاف الاغانى الشعبية وليس من شك في أن هذه الاغانى لها أثر عظيم على هذا الجيل والايال القادمة .

وبمرور السنين والأعوام أدى زحف المدنية للأصقاع النائية في أرمينيا ، الى تطوير الفنون الشعبية في أرمينيا وكان لانتشار وسائل المواصلات السريعة كالتلفزيون، ووسائل الاعلام المختلفة كالراديو والتلفزيون، أثر كبير في أن تفقد كثير من الفنون الشعبية الارمنية أصالتها فتطورت الازياء والموسيقى والرقصات والاغانى الشعبية وهو عين ما حدث في باقى أنحاء العالم .

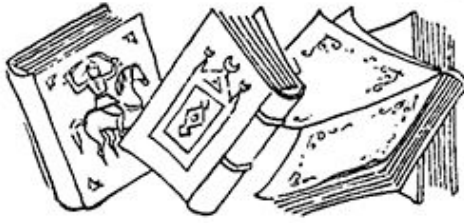
يقام قبل الزفاف احتفال يسوده المرح ويرقص فيه المدعوون ويتسابقون على ظهور الخيل ويتبارون في المصارعة . ويحاول كل شاب من أهل القرية أن يظهر براعته في هذا المضمار أمام أنظار السيدات اللاتي يشهدن هذا الحفل من داخل فناء البيت أو من فوق السطح .

وفي مباراة المصارعة يحاول كل من المتصارعين (الایجيتی) أن يتغلب على منافسه ولكن دون أن يلقي به أرضاً أو يدفع زميله حتى تلمس كتفه الأرض لأنها ليست مباراة في المصارعة بالمعنى المفهوم فالمتصارعان - وهما عادة من أخلص الأصدقاء - يمثلان دور المتصارعين لمجرد تسلية المشاهدين ، ولهذا نراهما جدد حريصين على ألا يلقي أحدهما الآخر على الأرض فهذا اذا حدث يكون عملاً عدائياً ينطوي على تحقير الزميل ، وخطأ لا يكفر عنه إلا الدم . وهذا ما تؤكد أوبرا «أنوش» حيث نرى «موزى» يصرعه زميله في مباراة من هذا النوع فلا يجد «موزى» مفراً من قتل صديقه «سارو» انتقاماً لكبريائه الجريحة .

وبينما يحتفل المدعوون بالزواج يطأ العريس باحدى قدميه أصابع قدم عروسه حتى تظل العروس مخلصه طوال حياتها للعريس .

ومن تقاليد الخطبة أن يتعرض الخطيب لبعض الاختبارات من أسرة الخطيبة فعند زيارته لهم لأول مرة يرحبون به ويقدمون له فنجالا من الشاي بدون سكر فاذا كان الخطيب من النوع الخجول فانه يشرب الشاي مرا دون أن ينطق بحرف واحد





مكتبة الفنون الشعبية



يقدمها : أحمد مرسى

ان من أهم التبعات التي ينهض بها الكتاب العربى فى هذه المرحلة هى التعريف بالتراث الشعبى بصفة عامة والآداب والفنون الشعبية بصفة خاصة . ولقد بدأ الكتاب العربى يدرك ابعاد هذه المسئولية ويعمل على الوفاء بها وهو يتناول مناهج الدراسة الفولكلورية على أساس علمى كما يتناول الفروع والاشكال والانواع فى ربوع الوطن العربى الكبير .

ولقد رأت مجلة الفنون الشعبية أن تعرض بالنقد والتحليل لنماذج من الكتب التى تعالج الفن الشعبى والآداب الشعبى . وانها لتلاحظ مع الاغتراب أن النصوص والوثائق قد أصبح لها مكان الصدارة فهى ليست مادة العالم فحسب ولكنها مصدر أصيل من مصادر الالهام فى مجالات الفنون على اختلاف رسائلها .

د . عبد الحميد يونس

ولقد أهدى المؤلف هذه الدراسة الى « الاصدقاء الذين يتعاونون معى (مع المؤلف) على اصدار مجلة الفنون الشعبية ايمانا منهم بحق الشعب فى العناية بما يصدر عنه ، من كلمة معبرة منظومة ، وحرارة نابضة منغومة ومادة مشكلة مرسومة ، تشيئا لمزاياه القومية، ومثله الاخلاقية ، واشارا للمحبة والسلام» .

والاستاذ الدكتور فى مقدمته التى صدر بها هذه الدراسة يؤرخ لبدائيات النهضة الادبية العربية التى قسمها الى مرحلتين متميزتين : احتفلت الاولى بالعمل على احياء التراث القديم والتعرف على مقومات الحضارة العربية ، ولكنها لم تحفل بالتراث الشعبى ، وتأثرت الثانية بالمناهج الغربية فى التاريخ والتقويم والتعبير ، ومن ثم فقد التفتت الى بعض الآثار الشعبية فأشارت اليها ، ولكنها لم تذهب الى أبعد من ذلك . فلم تفكر فى تصحيح مفهوم التراث ليستوعب تعبير الشعب عن نفسه . وعلى الرغم من أن هذه المرحلة قد أشارت الى بعض الشوارد الشعبية الا أنها لم تسلم من الانسياق وراء خطأ التسليم مع

الدكتور

عبد الحميد يونس

المكتبة الثقافية ١٣٨

أول أغسطس ١٩٦٥

(الدار المصرية

للتأليف والترجمة)



صدر منذ ما يقرب من العامين كتيب صغير من سلسلة المكتبة الثقافية ، وهذا الكتيب على صغر حجمه قد جمع بين ميزتين كبيرتين ، كل منهما تكمل الاخرى . أما الميزة الاولى فهى أنه تضمن دراسة لأحد الرواد الاوائل - فى ميدان الفنون الشعبية - وأما الميزة الثانية فهى أن هذا الكتيب يتناول بالدراسة فنا شعبيا ضاعت معالمه من حياتنا الآن ، ولاعتقد أن الجيل الذى أنتمى اليه يدرك شيئا عنه ، ولذا فإن هذه الدراسة لا شك تؤدى مهمتين جليلتين . انها تعرف بهذا الفن فى سهولة ويسر ، وتنقل اليها تجربة المؤلف، ومعاصرتة لنهاية هذا الفن . وهى من ناحية أخرى تأتى فى وقت تعددت فيه المحاولات لاحياء هذا الفن على أسس فنية مدروسة .

أحياء المواسم الزراعية وغيرها .. وحفلات
الزواج والختان .. وما إليها .
الموطن

كان للنظرية الآرية التي ترجع أصل الفنون
جميعاً إلى الهند أثر كبير في أن الكثير من
الدارسين أرجعوا أصل « خيال الظل » إلى
الهند ، واستدلوا على ذلك ببعض النصوص
السنسكريتية التي أشارت إلى هذا الفن ،
وبأن أحد أصحاب الصنعة في هذا الفن كان
يستخدم مواد هندية في صناعته .. ويرى
أخرون أن هذا الفن قد نبت في الشرق الأقصى
في منطقة متسعة تشمل الهند والصين معا ،
واتخذ الزى الفارسي بعد ذلك ، وواكب الحياة
الإسلامية ، وكان للطبقات الوسطى أكبر الأثر
في إثرائه . ثم استقر آخر الأمر في القاهرة
وإن كان بعض الباحثين يرى أنه بدأ أرسطوطاليا
في مصر على عهد الفاطميين ثم تحول بعد ذلك
إلى سفح الديان الاجتماعي فازدهر ، وانتشر
حتى أنهم يحكون أن أحد سلاطين مصر بلغ
من كلفه بهذا الفن ، وأعجابه به ، أنه كان
يصطحب المخيلين معه حتى أثناء أدائه فريضة
الحج .

**ويسجل الأستاذ الدكتور حقيقتين هامتين
توضحان أن « المحور الرئيسي الذي يكشف
عن تطور هذا الفن إنما ينحصر في دنيا
«عرب» .**

**الأولى : أن اليونان والرومان لم يعرفا هذا
الفن .**

**الثانية : أن هذا الفن لم يصبح ذا كيان
مستقل في التأليف والأداء والتفوق إلا في
العالم العربي بصفة عامة ، ومصر بصفة خاصة
ومنها عرفته أوروبا .**

دار العرض - أو - المسرح

لقد أتيج لأستاذنا الدكتور أن يشهد هذا
الفن إبان صباه ، وهو لهذا يصف لنا دارا
كانت تقام بعيد الحرب الكبرى الأولى عند
مدخل فم الخليج بحي السيدة زينب بالقاهرة .
« كانت الدار عبارة عن ردهة متسعة
واحدة ، تشبه تماما الفسطاط الذي يقام في

الغربيين بأن الشعب العربي تجریدی في
تفكيره ، ولكن الحقيقة أن ذلك راجع إلى أنهم
سلکوا في فهم التراث العربي طريقا خاطئا ،
فأسقطوا منه الجانب الشعبي .

**ولو كان تراثنا العربي قد درس وفهم على
حقيقته لتبينوا « أن الشعب العربي لم يكن
تجريديا إبان طفولته .. لقد عرف الأساطير ،
وتفنن بالقصص ، وعبر بالحركة والإيقاع في
شعائره الأسطورية الأولى ، وفي شعائره
الاجتماعية بعد ذلك .. عرف الممثل الفرد في
الشاعر ، والمنشد والقاص .. وعرف أنماطا
من التمثيل غير المباشر » ازدهرت في نفس
الوقت الذي تكاملت فيه ملامحه .. وأهم أنواع
هذا التمثيل غير المباشر بطبيعة الحال « خيال
الظل » .**

خيال الظل .. النشأة والتطور

لا شك أن « خيال الظل » كفن شعبي
تنطبق عليه القاعدة العامة لهذه الفنون من أننا
لا نستطيع بالدقة تحديد نشأتها ، أو مراحل
تطورها ، وهذا ما يؤكد المؤلف ، ثم يذهب
إلى تحقيق ثلاثة أنماط من التمثيل الشعبي
يرى أن من الضروري أن ترسخ في الأذهان
حتى لا يبقى مجال للخلط بينها :

١ - صندوق الدنيا : وهو عبارة عن عرض
متتابع لمجموعة من الأبطال والأحداث ، وهذا
النمط يدخل في باب التمثيل مجازا لأن عارض
الصور يتخذ منهج المنشد أو القصاص في
السرد وتلوين الصوت .

٢ - القرقوز : ويتوسل بالدمى وهو نوع
من مسرح العرائس المعروف لنا ، والاختلاف
بينهما اختلاف درجة فحسب . وهو يشبه
صندوق الدنيا في قدرة أصحابه على حرية
الحركة والتنقل به من مكان إلى مكان ، ولا
يحتاج إلى ضوء خاص .

٣ - خيال الظل : وهو يتوسل بالصورة
والضوء معا ، ويحتاج لذلك إلى مكان محكم
يمكن أن نركز الضوء فيه على التمثيل ، ومع
ذلك فقد اتسم بنوع من المرونة في الحركة
جعل صالحا إلى أن يؤدي في فناء الدار أو
داخل فسطاط معين ، ولذلك كان من وسائل

الشمال الافريقي ومنه الى شمالى حوض البحر المتوسط .

٤ - انه كانت هناك مسارح متنقلة ذات أفراد محدودة ، تؤجر أفسها لمن يريد فى المناسبات الخاصة والعامة ، وانه كانت هناك أيضا مسارح ثابتة لها مكان محدد ومعروف ، وانها فى بعض الاحيان كانت تتخذ المقاهى مكانا لها .

٥ - ان وجود المسرح فى مكان محدد ثابت قد يسر تنوع الموضوعات ، واحكام الاضاءة ، والبراعة فى تحريك الشخصوص .

ولقد كان مزاج الجمهور ، وموضوع التمثيلية هما اللذان يحددان عدد اللاعبين ويذكر الدكتور ان الشخصوص كانت كثيرة ومتنوعة رغم قلة عدد الافراد مما يفهم منه أن الفرد الواحد كان من القدرة على تلوين الصوت ، وتغيير الحركة ما يمكنه من أداء أدوار وشخصيات متعددة . ويذكر الدكتور أيضا عند حديثه عن هذا الفن ، وعما كان يهدف اليه من تسلية وترفيه ، انه كان يحمل فى ثناياه وعظا وإرشادا ، ويتجه أيضا الى النقد الاجتماعى . ويورد أيضا بعض مصطلحات هذا الفن ، وأسماء بعض اللاعبين



الأعراس ، ولم يكن الدخول اليها بأجر يدفع عند الباب ومحدد ببطاقة ، ولكنه كان حرا . ولكن التمثيل ينقطع بعد تهديد من صميم التمثيلية ، وبى هذه الاستراحة يدفع النظارة ، كل حسب طاقته ، ما يشبه « النقطة » . ومعنى هذا أن التقاليد كانت مرعية فى الفنون الشعبية المشابهة هى كانت تحكم هذا الفن أيضا حتى فى الدور الثابتة المتخصصة فيه وفى الناحية المثلث من تلك الردهة المتسعة ، أى قبالة بابها ، وضعت منصة يمكن أن نطلق عليها اسم « المسرح » ، ولكنه لم يكن مسرحا يؤدى الى ما بعده من حجرات ، وانما استعرضته شاشة بيضاء وراءها مصباح كبير من مصابيح الزيت وكانت تتحرك على قضبان فتظهر ظلالها على الشاشة أمام الجمهور والذى أنذكره أن اثنين فقط هما اللذان كانا يقومان بتحريك تلك الرسوم يعاونهما اثنان آخران ، ويتبادل الأربعة الانشاد والحديث والذى أنذكره أيضا ، أنهم كانوا يلونون أصواتهم بحيث تلائم الشخصوص والمواقف المعروضة . وكثيرا ماقلدوا أصوات الحيوان ، ولا أذكر أنه كان يوجد بينهم امرأة . والراجع أن هذا الفن قد تعرض لما فرضته طبيعة الحياة والأخلاق ومن العجيب أن خيال الظل انحسر عن تلك الدار بعد أعوام قليلة ، كما انحسر عن غيرها فى القاهرة وحلت محله آلة السينما الصامتة

ويصفه المرحوم أحمد تيمور أيضا وصفا مشابها . ونحن نجمل هنا بعض الحقائق التى تتصل بهذا الفن ملخصة فى نقاط صغيرة .

١ - ان بدايات هذا الفن ما زال الغموض يكتنفها ، وكذلك مراحل نشأته وتطوره ، أضف الى ذلك تاريخ دخوله مصر على وجه التحقيق .

٢ - ان خيال الظل لم تدخله آثار أجنبية

٣ - ان أوروبا قد عرفت هذا الفن عن طريق العرب سواء سلكت هذه الفرقة فى انتقالها طريق تركيا واليونان ، أو عن طريق

والصورة والنغم ، وانه استغل الشعر والنثر معا كما فعل القصاص الشعبي العربي ، واقترب الشعر عنده في أغلب الاحيان بالغناء والتلحين .

١٠ - انه في اول حياته المهنية قد عانى قدرا من الكساد انعكس عليه وعلى تعبيره ثم اسباب حفا من الزواج واتسل ببعض الحكام الذين أعجبوا به واستخفوا ظله .

ويؤكد المؤلف في حديثه عن صلة « خيال الظل » بغيره من الفنون « انه قد استوعب الادب والموسيقى ، وقد قام بالدرجة الاولى على الحذف في التصوير مما يستوجب معرفة كاملة بطبيعة المادة المشكلة وهي الجلد . وقد ارتبط التصوير في هذا الفن بفنن اسلاميين آخرين هما العمارة والزخرفة . ويبين التصوير قدرة الفنان الشعبي على النقاط المناظر والملاحم الى جانب نزعة كاريكاتورية في كثير من الاحيان تلائم طبيعة التمثيلية .

ويحتم الدكتور بحثه بالتفريق بين الادب الشعبي وغير الشعبي او الفردي ، ويدعو اولاً الى تصحيح التراث الفني تصحيحاً يحتفل بما سمر عن الشعب : وفي مكان الصدارة منه خيال الظل وثانياً « الاعتماد على هذا التراث لا في التاريخ للفنون ، ولكن في تطويرها بحيث تلائم وسائل العرض والاعلام الحديثة وتقديم أصول ونماذج يمكن أن تعتمد عليها القرائح المبدعة التي ترغب صادقة في أن يكون لها فن قومي يستوحى من الشعب كما يعبر عن ذات الفنان » .

وأخيراً فلقد شهدت ميلاد هذه الدراسة ، بل وشهدت نموها فصلاً فصلاً قبل أن تأخذ شكلها الحالي ، ولذا فقد رأيت من واجبي أن أعرض لها . . رغم صعوبة هذا العمل فالدراسة مركزة تركيزاً شديداً ، لا يستطيع هذا العرض ، في هذه الصفحات المحدودة أن يتناول جوانبها كلها . . ولكني أرجو مع ذلك أن أكون قد استطعت أن أعطي القارئ فكرة بسيطة عن دراسة صغيرة الحجم ، كبيرة بما حوته من معلومات .

التي اشتهروا بها . . « كالمخايل » أو « الخيالي » وهو اللاعب المتخصص في تحريك الشخص، و « المعلم أو الرئيس أو المقدم (بكسر الميم) وكان يقوم بمهمة المخرج في العروض التمثيلية المعروفة لنا الآن . وهناك « الحازق » ومهمته تركيز الانتباه أثناء العرض الصاحب و « الرخم » وهو يشبه مهرج السيرك الحالي .

محمد بن دانيال الموصل

ويفرد المؤلف فصلاً خاصاً - أو فصلاً ان شئت الدقة - للحديث عن محمد بن دانيال العلم المبرز في هذا الفن ، وعن آثاره التي خلفها لنا . ونحن نلخص جماع الحقائق التي ذكرها الدكتور عن ابن دانيال في عدة نقاط .

١ - انه من العسير علينا أن نجد مايفصل سيرته على وجه التحقيق .

٢ - كل ما نعرفه عنه أنه نشأ في الموصل وحفظ القرآن في مكاتبتها ، وتدرج على طب العيون في مستشفياتها وانه كان عند استيلاء التتار على بغداد في التاسعة من عمره (٦٥٦هـ) .

٣ - انه تحول عام ٦٦٥ هـ الى القاهرة وهو في التاسعة عشرة من عمره ، وأكمل فيها على ما يبدو دراسته لطب العيون .

٤ - انه كان صاحب قريحة أدبية أكثر منه طبيباً ، وكان أديباً ماجناً ، وانه كان يعرف فن خيال الظل وحرفيته .

٥ - انه اصطنع لغته بين الفصحى والعامى وكأنه كان يحاول المزج بين التعبير العامى والفصحى .

٦ - استغل سائر أنواع الزخارف اللفظية والمعنوية ، وكان يترخص في قوانين الصرف والنحو .

٧ - كان شاعراً ساخراً ، ومؤلفاً تمثيلاً ، واشتهر بالحكيم . . لانه كان طبيباً للعيون لا حكيماً .

٨ - ان أهميته تعود الى فنه التمثيلي الذي توسل بخيال الظل ، وتأثره بالبيئة المصرية فحاشا بالتمثيل غير المباشر .

٩ - اتسم أدبه التمثيلي بأنه فكاهي كله يقصد به التسلية والترفيه متوسلاً بالحركة

تأليف
عامر رشيد
السمرائي
وزارة الثقافة
والارشاد العراقية
١٩٦٤



او عناية او اعترافا بشرعيته فحسب . ولن نعيد هنا ما كرره الدارسون مرارا عن أهمية الفنون الشعبية ، ودلاستها . الخ مما يعرفه كل مهتم بهذه الفنون ، دارس لها .

ويخالف « الشيخ جلال » في مقدمته رأيا للمؤلف ذكره في ثنايا كتابه مفرقا بين الأدب الشعبي ، والأدب العامي ، فيرى المؤلف أنهما نوعان منفصلان ، كل منهما غير الآخر ، ولكن « الشيخ جلال الحنفي » يقف في الطرف المناقض للمؤلف اذ يرى « أن الشعبية والعامية معنى واحد للفظين اختلفت حروفهما دون أن يختلف معناهما في شيء » . والحق أننا مع الاستاذ عامر المؤلف في تفريقه بين الأدب العامي والشعبي . فان الذي لاشك فيه أن هناك فرقا كبيرا بين العامية ، والشعبية . والا فيسل يدخل الشيخ جلال كل الآثار العامية ، قديمها وحديثها في الأدب الشعبي لمجرد أنها تصدر عن لغة عامية . لا أحسب أن ذلك مما يصح في شيء . ومن الواجب على أن أشير الى رأى الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس في هذا الموضوع . فهو يرى أن هناك فرقا كبيرا بين الأدب الشعبي ، والأدب العامي وقد ضرب لنا مثلا في هذا الشأن يوضح هذه المسألة « هل نعتبر - مثلا - ما ينظمه الأستاذ احمد رامى - مع ما فيه من خصوصية في التعبير عن وجدان خاص متفرد و متميز - شعرا شعبيا أو أغان شعبية لمجرد أنها في لغة عامية أم أن هناك فرقا آخر . » ان الأدب الشعبي أو الفن الشعبي إنما يصدر عن وجدان جمعي ، وهو مجهول المؤلف في الغالب الأعم ، وينتقل من جيل الى جيل عن طريق المشافهة والتلقين . وله أطر ثابتة كأنها القوالب التي تتسم بما يشبه السعة والشمول تنصب فيها المضامين ، والفن الشعبي لا يقتصر على وسيلة واحدة من وسائل التعبير . انه يقدم اللغة بالمفهوم الخاص على سواها . انه يعتمد على الكلمة ، والاشارة ، والحركة ، والايقاع ، وتشكيل المادة . أما الفن غير الشعبي فهو ما يعبر عن وجدان فردي خاص سواء اصطنع اللغة الفصحى أم العامية ، وسواء توسل بها

يحظى الأدب الشعبي بمرور الأيام باهتمام الدارسين ، وعنايتهم بعد أن طال به الإهمال زمنا طويلا ، ويتمثل هذا الاهتمام فيما يصدر من كتب تجمع شتاته المتناثر هنا ، وهناك ، وتتناول تلك المواد بالدرس والتحليل والتصنيف . ومن حق وزارة الثقافة والارشاد في الجمهورية العراقية الشقيقة - علينا ان نشير الى جهودها في هذا السبيل ، والذي يتمثل في هذه السلسلة من الكتب التي نعرض لاحدها وهو « مباحث في الأدب الشعبي » .

والكتاب يتكون من مقدمة بقلم « الشيخ جلال الحنفي » - وقد عرضنا لبعض مؤلفاته في الأعداد السابقة ، ويتحدث « الشيخ جلال » في هذه المقدمة عن أهمية دراسة الأدب الشعبي ، لمعرفة الأواصر التي تربط بينه وبين الأدب الفصيح ، وأن هذا يتيح للفنانين الشعبيين أن يرتفعوا بمستواهم حتى يقربوا بعض القربى « الى المنطق الفصيح واللسان المبين » !!!

ولست أدري كيف يصح هذا القول .!! وهل الفائدة المرجوة من دراسة الأدب الشعبي هي محاولة التقريب بين الفصيح والشعبي فحسب ؟ أم أن هناك غايات أخرى من دراسة هذا الأدب الذي يصدر عن الشعب .

اننا ندعو الى دراسة الأدب الشعبي بمعناه الواسع الذي يستوعب كل فنون الشعب كنوع أدبي أو فني رفيع له نفس الاحترام الذي للأدب ، والفن الرسميين ، وللسنا نبغى من دراسة الأدب الشعبي أن نقر به أو نقرب به من الأدب الفصيح حتى ننتزع له احتراماً

أو بغيرها من وسائل التعبير . وعلى ذلك فإننا نذهب إلى أن الأدب الشعبي ، غير العامي ، مؤيدون للمؤلف ، مخالفين للشيخ جلال الحنفي مع احترامنا لرأيه .

ما الأدب الشعبي

يحاول المؤلف في هذا الفصل أن يعرف بالأدب الشعبي فيذكر عدة تعريفات ، وينقدها مثل :

١ - أنه مجهول المؤلف ، شفاهي . ولكنه يرى أن هذا التعريف غير دقيق فالشفاهية مثلا قد أصبحت شرطا لا ينطبق الآن على عصرنا الحديث الذي تنوعت فيه وسائل الحصر والتسجيل ، ويرى أيضا أن يهمل المحتوى أو المضمون وينصرف إلى الشكل .

٢ - أنه الأدب المعبر عن نفسية الشعب سواء بالفصحى أو العامية ، عرف قائله أو لم يعرف ، دون أو لم يدون . وهو ينقد هذا التعريف فيلاحظ أن التأثير السياسي يغلب عليه ، وأنه يهمل كمية من الأدب الشعبي المحلي الذي لا يتجاوز منطقة معينة ، مع ما فيه من تعميم وإطلاق أيضا .

٣ - أنه أدب اللهجة العامية ، شفاهي أو مدون ، معروف قائله ، أو مجهول متوارث ، أو من صنع قوم معاصرين . وينصب نقده هذه المرة على أن هذا التعريف كالتعريف الأول يعتمد الشكل صفة مميزة للأدب الشعبي .

ويفرق بعد ذلك بين الأدب الشعبي والعامي ، ولكنه لا يقدم تفريقا حاسما ، وإنما لعله قد تنبه إلى وجود الفرق ولكنه لم يدرك حقيقته أو كنهه ومن ثم نجده يسيح في عالم العموم ، فيستعمل عبارات ممطوطة ، فضفاضة مثل « الشعبي على سذاجته لا يخلو من الأقباس الفنية ، والموهبة الحساسة ، ويصاغ بلهجة عامية ، ولكنها غير لهجة الحديث اليومية » ، وأما العامي « فيستعمل اللهجة العامية بتراكيبها الشائعة بين الناس أي أنه خال من الصياغة الفنية ولذا يكون أسلوبه رديئا مبتذلا . الخ » ولكن هل هذا هو الفرق ؟؟ أو أن المشكلة قد حلت بهذه الطريقة ؟؟

انه ينتقل إلى مشكلة أخرى إذ يثير سؤالا هاما . هل يدخل ضمن الأدب الشعبي ما ينتجه المثقفون باللغة العامية ؟؟ وهو يجيب بالنفي القاطع لأن من أهم صفات الأدب الشعبي السذاجة والعفوية ، أما ما ينتجه أولئك المثقفون فهو صناعة قد تكون ماهرة وقد تكون رديئة ولكنها تفتقر إلى السذاجة والعفوية . ويعترف المؤلف بأن التعريف العلمي للأدب الشعبي صعب ، ولكنه مع ذلك يناقش التعاريف المختلفة ويذكر للأدب الشعبي صفات يرى أنها متى تحققت في الأدب كان شعبيا . هذه الصفات هي :

١ - أنه أدب المغمورين من عمال وفلاحين الذين يروون الكثير دون أن يعرفوا صاحبه .
٢ - أنه عرضه للتغيير والتبديل لسعة انبساطه وانتقاه شفويا .

٣ - ألفاظه تخرج أحيانا بالتحوير عما ألفه الناس ، وكذلك تراكيب عباراته يحدث فيها الكثير من التغيير من تقديم ، أو تأخير ، أو حذف أو إضافته . الخ .

٤ - وفرة الإشارات الأسطورية ، وكذلك الإسارة إلى الحوادث القديمة .

٥ - لا يعنى بالتفاصيل في الغالب الأعم ، ويحس به الصور الخيالية ، والأفكار الواسعة المموصة ولذلك أسباب سنذكرها بعد الانتهاء من الحديث عن صفات الأدب الشعبي كما يراها المؤلف .

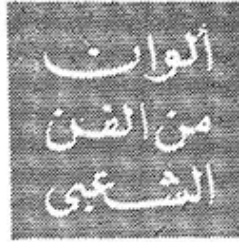
٦ - لاعتماده على الرواية الشفوية كثر الاعتماد على ما يعنيه على تذكر اللفاظ والعبارات خوفا من النسيان فاستخدم الجناس والتكرار وما إلى ذلك .

أما أسباب عدم عنايته بالتفاصيل وكثرة الأفكار الواسعة . الخ فيجملها في عدة نقاط هي :

(أ) أن سذاجته وعفويته تخرجان عن النطاق العقلي والفكري ومن ثم يتلون بالعواطف والأحاسيس التي لا يمكن تحديدها تفصيلها .

(ب) انه نتاج فئة مغمورة من الناس حرمت من الثقافة لا تستطيع تقديم لوحات مكتملة

تأليف
محمد فهمي
عبد اللطيف
المكتبة الثقافية
١١١ - في ١٥
يونيو ١٩٦٤



يعرف المهتمون بالفنون الشعبية للأستاذ محمد فهمي عبد اللطيف قدره في ميدان جمع التراث الشعبي المتناثر ، ودراسته ، وقد صدر له دراسة صغيرة قصرها على ماسماه بـ « الأغاني الهائمة » وهي التي اعتاد الناس أن ينظروا إليها نظرة « ازدراء ومهانة » ربما لارتباطها بطلب العطاء ، وسؤال الناس ، ولكن الأستاذ فهمي لا يرى في ذلك ما يضير الفن « فالإنسان يعيش على الطلب ، ويسعى في سبيل ذلك في كل الطرق ، فإذا ماسدت في وجهه جميع هذه السبل « جلس يتمنى ويستجدي أكف الأوهام ما حرمه في عالم الحقيقة » .

ولكى يحو المؤلف ما لصق بهذه الأغاني الهائمة - كما يسميها هو - من ازدراء ومهانة فهو يضرب مثلاً بـ « هوميروس » شاعر اليونان الكبير . فـ « هوميروس » هذا « لم يكن الا شخصاً ضريراً ، رث الثياب ، يتكفف الناس بأناشيده ومن مجموع هذه الأناشيد والأشعار تألفت الإلياذة ، والأوديسة » . وعلاوة على ذلك فإن هذه الأغاني الهائمة تحمل الكثير من الصور والقصص بين أعطافها ، بجانب أنها صورة للبيئة الشعبية في المجتمع المصري . « ومن ثم كانت هذه الأغاني من أهم فنون الفولكلور » .

وأما أهمية هذه الأغاني فترجع الى القصص الذي يضمه هؤلاء الفنانون أغانيهم ويدور حول المعجزات الدينية ، وكرامات الأولياء . وما الى ذلك ، مما يسترعى الانتباه ، ويشير الكثير من الأسئلة . فمن أين انتهى اليهم هذا القصص ؟ وكيف وصلهم ؟ وإلى من يرجع صناعه ، وحكايته ؟ الخ . . . وسوف تبقى هذه الأسئلة بلا أجوبة أو

التفاصيل محددة الملامح .

ونتيجة ذلك لما يراها - هو - أيضاً .
(أ) انعدام الصورة الكاملة في الشعر الشعبي .

(ب) العناية بما هو بارز وظاهر للعيان من الامور والاشياء . ففي الغزل مثلاً وهو الباب الواسع في الشعر الشعبي نجد أن الوصف ينصرف الى لون الحدود ، واعتدال القامة ، و العيون ، وبياض الاسنان ، ودقة الحصر ، . . الخ .

الحقيقة أن هناك مسائل كثيرة تستحق المناقشة في هذا الكتاب ولكني أكتفي بوحدة أخيرة ذكرها المؤلف كثيراً ، ولعله ليس الوحيد الذي يزعم هذا الزعم فهو خطأ شائع بين دارسي الفنون الشعبية الذين ينخدعون بالظواهر . . هذا الزعم هو انعدام الثقافة في الوسط الشعبي ، وأن الفنان الشعبي غير مثقف ، بل انه ساذج ، أو أن تعبيره ساذج ، أيضاً بالضرورة . . . ونم يحدد أصحاب هذا الزعم ما يقصدونه بالثقافة ، . . هل يقصدون بالثقافة التعليم الرسمي المنتظم المقرون بالقراءة والكتابة ، أم يقصدون بها كل ما يحصنه الفرد من بيئته من معرفة ، وقدرة ، وخبرة . . لم أجد في الحقيقة ما يدلني على رأي المؤلف في هذه المسألة . . ولكني أذكر حقيقة أخرى وهي أن وسائل الاعلام الحديثة قد قضت أو كادت على الفوارق الطبقة في الثقافة والمعرفة بين الناس لتغلغلها ، وانتشارها في كل مكان مهما بعد .

المسألة الثانية مسألة السداجة التي يصر الكثيرون على أنها من صفات الأدب الشعبي ، ولا يستطيع أن يناقش هذه النقطة اذ لم أجد انساناً واحداً يستعمل هذا التعبير مرادفاً لمعنى محدد وواضح في هذا الميدان .

نعود ثانية الى الكتاب لنرى المؤلف يورد في الأبواب التالية نماذج من الموضوعات التي يتناولها الشعر الشعبي العراقي كالغزل ، والرثاء ، والهجاء . . الخ ثم يختم كتابه ببعض النصوص المشروحة لمؤلفين معروفين ، وآخرين غير معروفين .

نفسهم حتى يجنوا الدارسون غوامضها ،
يشبهون الى رأى فيها .

يتحدث المؤلف بعد ذلك عن الفنانين الذين
أنتجوا هذا اللون من الأغاني . .

ويقسمهم الى أنواع ، وطوائف . وقد تناول
كل طائفة بحديتها ، مبينا خصائصها في
المهر ، وصريعتها في الأداء ، ومميزاتها العامة
والخاصة الى غير ذلك مما يستطيع القارئ أن
يرجع اليه ، والذي تشير الى أطراف منه في
عرضنا لهذه الدراسة الصغيرة .

وأول هذه الطوائف التي يتحدث عنها
المؤلف ويعرف بها هي طائفة « المداحين » . .
المداحون

إن المداحين لا يعتبرون أنفسهم شعاذين أو
متسولين ، ولكنهم يضعون أنفسهم في مرتبة
أعلى . . انهم أصحاب مهمة دينية ، يرشدون
الناس ، ويعظونهم بما يلقونه اليهم من قصص
الأنبياء ، والصالحين ، والأولياء للعظة
والاعتبار .

ويتميز المداحون بأن لهم طريقة ينفردون بها
في غنائهم أقرب ما تكون الى الانشاد والترتيل
المصحوب بتوقيع الدف الذي يعد أذانهم
الرحيم ، حتى يرسوا في العزف عليها ، والغاية
منه ضبط التوقيع ، وزيادة التأثير أثناء
الأداء .

إنه ، ننقص انذى يشيع في انشادهم فقد
ورثوه عن القصص الدينية الذي كان القصص
الاسلاميون يعظون به الناس في المساجد ،
رسد العبادة ، وكان هذا القصص يلقي رواجاً
بين الناس .

والمؤلف يرى أن الطريقة التي نظمت بها
هذه القصص تعتبر طريقة فريدة في بابها
وإنما لتدل على حاسة فنية دقيقة ، فقد أثر
ناظم هذه القصص الأوزان التي تنسجم مع
المرتين والتقسيم في الأداء . وهم قد
يرددون النصة على روى واحد ، ولكنهم في
الغالب يؤثرون أن تكون أدواراً ثنائية تجمع
بينها وحدة ثقافية في آخر كل دور ، ثم انهم
يشتركون ربط كل دور بالسابق عليه وذلك
برد صدر كل دور على عجز الدور السابق

مثال ذلك فوبهم في استهلال قصه « سارة
والخليل وهاجر واسماعيل » .

أمدح انى شمع النور من مقامه
القمر والشمس ما أحلى لثامه

كل ما أمدح واكرر في كلامه
يستريح القلب جمال الأسية

يستريح القلب انى كان ضناني
من جراهر فن ينظمها لساني

اسمعوا يا ذى العقول في دى المعاني
قصة خليل الله وساره بالسوية .

وفي قصة أيوب :

ياما ينول الصابرين بصبرهم
الى صبر نال المتى والمغفرة

الى صبر نال المتى ويا الهنا
والى غلب من ايه ياهلتهرى

يا ما جرى لأيوب في أول مقامه
وبنت عمه على أنبلادى تملت

مايوم شكت ولا الحالى درى . . الخ

ويخرج المؤلف بحقيقة هامة من استعراضه
لهذا الفن خلاصتها أن الفنان الشعبي قد سبق
الفنان الرسمي في هذا المجال . . ألا وهو نظم
القصة بهذه الطريقة .

ولم يقتصر المداحون في انشادهم على
قصص الأنبياء فحسب بل تناولوا أيضاً قصص
صحابه النبي كعمر بن الخطاب ، وعلى بن أبي
طالب - رضى الله عنهما - والأولياء كالسيد
البيدوى ، وإبراهيم الدسوقي رحمهما الله .
المنشدون

لا يقصد الأستاذ فهمى عبد اللطيف بهذه
الطائفة ما قد يتبادر الى الذهن من أنهم
المنشدون في حلقات الذكر في الموالد ، ولكنه
يعنى بهم من يطوفون بالقرى ، والمدن حيث
تقام الموالد في أيام المواسم الزراعية وهم
يتغنون بالأزجال والأشعار معتمدين على لحن
مصنوع ولا يسسرون في ذلك على طريقة
مرسومة . ويذكر المؤلف أنهم يكونون جميعاً
من أصحاب العاهات غالباً .

وأصحاب هذه الطائفة يشبهون المداحين في
انشادهم قصائد في مدح النبي ، وآل البيت
ويكثر في غنائهم الدعوة الى الصبر ، والرضا

أهل الوجد

وهم طائفة من الدراويش السالكين يتجمعون في الأوراد ، وفي حلقات الذكر في الموالد ، يتطارحون الأغاني في الهيام بالذات والجلالة .. والحديث عن سلوك الطريق في الوصول الى الحقيقة والاتصال بالله .

وبعد فهذا عرض لما تضمنته هذه الدراسة من الأغاني الهائلة التي قصر المؤلف دراسته عليها . والحقيقة أن لي ملاحظتين شكليتين على هذه الدراسة ، عنوانها أولا : ألوان من الفن الشعبي .. مما قد يخدع القارئ بأنه سيجد في الدراسة ألوانا مختلفة من الفن الشعبي حفية ، ولذا فاني أعتقد أنه كان من الأصوب أن تكون الدراسة بعنوان « ألوان من الغناء الشعبي » .. ثم يجزنا هذا الى تسمية الأغاني الهائلة .. مما قد يخيل للقارئ معه أن هذا اللون من الأغاني لا يدخل تحت مانسميه « بالأغاني الشعبية » . ان هذه الأغاني رغم محاول الاستاذ فهمي عبد اللطيف أن ينفيه عنها من مهانة ، وازدراء ، فقد وقع هو في هذا الذي اراد أن ينفيه عنها .. فان الانطباع الذي نعطيه لي عبارة الأغاني الهائلة يقل كثيرا عما تعطيه عبارة « الاغاني الشعبية » .



بالقضاء والقدر ، والقنوع برزق الله .. الخ على الأرغول الموالد

الأرغول اسم مزار يصنع من قصب الغاب ، ولا أعتقد أن هناك من يجهل الأرغول ، وعلى كل حال فالمؤلف يصفه في هذا الباب لمن أراد أن يعرف عنه المزيد .

وعلى الأرغول يغنى الفنانون الشعبيون مواويلهم الشهيرة ، ويصف الأستاذ فهمي غناء الموالد بأنه « يجري على لحن رتيب مألوف ، راغرب فيه يعتمد على الوحدة » .

يا واحد القرد اعسى القرد يخدعك ماله تحترار في طبعه وتتعذب بأفعاله جبل الوداد ان وصلته يتضع احباله تقضى عمرك حليف الفكر والاحزان ويذهب المال ويبقى القرد على حاله وموالت آخر يقول :

الفجر لاح قروم ياتجار القوم عجب تمام وعينى لم رأت نوم عاشق يقول للحمام ادبنى جناحك يوم أطيّر به في الجو وانظر الى احبه يوم نزلت بحر الصبابة باحسب انه عوم عشقت وغرفت قائم تستاهل يا قليل العوم عشق النساء مسخره في اليوم وبعد اليوم الأدبائية

وهي طائفة من الفنانين الشحاذين يستجدون الناس في الطرقات والمحافل العامة ؛ بشعر فكاهي ؛ وزجل ساخر ينظمونه ارتجالا بما تقتضيه الحال مصحوبا بالنقر على طبل صغير .

ويصف المؤلف طريقتهم « وهم يؤدون فنهم جماعة من اثنين أو ثلاثة أو أكثر ، يبدأ شيخهم بالمطلع فيردون عليه ثم يمضى في ايراد ما عنده من فن منظوم وفي آخر كل مقطع يردون عليه بالمطلع وهم لا يتغنون بالشعر ولكنهم يؤدونه أداء يبرزون فيه معاني الكلام ، ويصورون ماتضمنه من الدلالات مستعينين على ذلك بالاشارات المضحكة ، والحركات الخفيفة البارة وهم يطلون وجوههم ، والاصل في هذا الفن هو الاضحاك ، وهو يؤدي الدور الذي يؤديه رسام الكاريكاتير » .